que sais-je ?

LES MUSICIENS DU ROI DE FRANCE

(1661-1733)

MARCELLE BENOIT

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

QUE SAIS-JE ?

Les musiciens du Roi de France

1661-1733

Etude sociale

MARCELLE BENOIT

OUVRAGES DE TECHNIQUE MUSICALE
PUBLIÉS AVEC LE CONCOURS DE
NORBERT DUFOURCQ ET MARCELLE BENOIT
Docteurs ès Lettres

Olivier ALAIN, *L'harmonie.*
Jean-Claude BERTON, *La musique tchèque.*
Marcel BITSCH et Jean BONFILS, *La fugue.*
Nanie BRIDGMAN, *La musique italienne.*
José BRUYR, *L'opérette.*
Bernard CHAMPIGNEULLE, *Histoire de la musique.*
Hélène CHARNASSÉ et France VERNILLAT, *Les instruments à cordes pincées.*
Michel CHION, *La musique électroacoustique.*
Carl de NYS, *La cantate.*
— *La musique religieuse de Mozart.*
Norbert DUFOURQ, *L'orgue.*
— *Le clavecin.*
Norbert DUFOURQ, Marcelle BENOIT et Bernard GAGNEPAIN, *Les grandes dates de l'histoire de la musique.*
René DUMESNIL, *L'opéra et l'opéra-comique.*
Jacques FESCHOTTE, *Histoire du music-hall.*
Bernard GAGNEPAIN, *La musique française du Moyen Age et de la Renaissance.*
André GAUTHIER, *La musique américaine.*
Georges GOURDET, *Les instruments à vent.*
André HODEIR, *La musique étrangère contemporaine.*
— *Les formes de la musique.*
Raoul HUSSON, *Le chant.*
Rémi JACOBS, *La symphonie.*
Christiane LE BORDAYS, *La musique espagnole.*
Paul LOCARD, *Le piano.*
Alain LOUVIER, *L'orchestre.*
Armand MACHABEY, *La notation musicale.*
— *La musicologie.*
— *La musique de danse.*
Lucien MALSON, *Les maîtres du jazz.*
R. MANCINI, *L'art du chant.*
Pierre MONICHON, *L'accordéon.*
Jean-François PAILLARD, *La musique française classique.*
Marc PINCHERLE, *Les instruments du quatuor.*
— *Le violon.*
Félix RAUGEL, *Le chant choral.*
Frédéric ROBERT, *La musique française au XIX^e siècle.*
Claude ROSTAND, *La musique française contemporaine.*
— *La musique allemande.*
François SABATIER, *César Franck et l'orgue.*
Marcelle SOULAGE, *Le solfège.*
Rémy STRICKER, *La mélodie et le lied.*
Jean de VALOIS, *Le chant grégorien.*
Jean-Paul VANDERICHET, *Les instruments de percussion.*
Jean VIGUÉ et Jean GERGÉLY, *La musique hongroise.*

ISBN 2 13 037583 9

Dépôt légal — 1re édition : 1982, novembre

© Presses Universitaires de France, 1982
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

AVANT-PROPOS

• 1661. A l'heure où le jeune Louis XIV s'impose à la tête de son gouvernement ; où il remporte ses premières victoires ; où il quitte Vincennes et le Louvre pour des séjours fastueux à Saint-Germain-en-Laye et à Fontainebleau ; où il rêve d'un Versailles à sa mesure ; où il se fait donner la comédie et apparaît comme un danseur talentueux dans les divertissements : quel est le musicien qui n'aspire à s'incorporer à sa Maison, à le servir ?

• 1733. A l'heure où le jeune Louis XV, sorti des mains du Régent, règne depuis dix ans ; où, après Delalande (1726), vient de disparaître le dernier grand compositeur du siècle de Louis XIV, François Couperin ; où les philosophes combattent les idées de Rameau ; où Rameau, avec *Castor et Pollux*, ouvre une page nouvelle dans l'histoire de l'art dramatique ; où les virtuoses italiens s'infiltrent partout ; où le Concert spirituel internationalise le milieu musical ; où l'Académie de musique rivalise avec les spectacles de la Cour ; où les mécènes, dans les salons parisiens, attirent nombre d'artistes ; où triomphe le rationalisme et s'affaiblit la foi religieuse ; où les mesures d'économie affectent au premier plan le divertissement : quel est l'artiste qui n'hésite à investir dans des charges à la Cour ?

1661-1733. Entre ces deux dates, qu'il faut considérer avec nuance et dont on doit assouplir les

frontières, s'inscrivent les plus belles années du musicien de Cour. Voilà ce qui marqua notre choix, car il fallait bien délimiter un si vaste sujet.

Mais nous admettons volontiers qu'en deçà de 1661 et au-delà de 1733 existent aussi des périodes privilégiées et des artistes exceptionnels attachés aux Bourbons : sans doute les connaissons-nous moins bien. Leur étude, à laquelle s'attachent plusieurs musicologues contemporains, pourrait, un jour, donner lieu à des ouvrages similaires concernant les règnes d'Henri IV et Louis XIII, de Louis XV et Louis XVI.

Mais à Louis XIV, grand ami des arts, ne devait-on pas accorder une priorité ?

Ce livre ne double pas l'excellent volume de Jean-François Paillard dans cette même collection (*La Musique française classique*, n° 878, 1960) : il souhaite le compléter. L'auteur mettait l'accent sur les périodes, les compositeurs, les techniques, l'évolution des genres, les influences esthétiques.

L'ouvrage présent s'intéresse aux hommes, à leurs comportements, leurs motivations, leur réputation, leur insertion à la Cour. Cette étude d'ordre social prend en compte les maîtres, mais aussi les plus humbles joueurs d'instruments, sans lesquels l'œuvre des grands resterait lettre morte. Elle s'attache à faire revivre une corporation modeste qui, par son talent, son labeur, cherche à s'imposer en une société fortement stratifiée, mais que pénètrent les accents musicaux.

Le XIX^e siècle rendra pleinement justice à ces artistes.

Chapitre Premier

LA COUR

Ce lieu — ces lieux — privilégié, inaccessible, temple du goût, des bonnes manières, microcosme de l'élite intellectuelle et artistique de l'Europe, foyer secret où se réalisent les plus grands projets et où se nouent les plus sordides intrigues, ne cesse d'attiser la curiosité, d'exciter l'envie.

Ceux qui fréquentent la Cour en rapportent les échos à la ville. A l'intention de ceux qui ne peuvent y accéder, les gazettes colporteront les rumeurs de ce qui se fait et s'entend au Louvre, à Saint-Germain-en-Laye, à Fontainebleau, à Versailles, à Marly.

Le musicien trouve sa place en ces résidences où tant de gens de qualité aiment la musique et certains la pratiquent.

I. — Les Grands et la musique

1. **La famille royale.** — Le Roi donne l'exemple, à l'image de son père, Louis XIII, fervent dilettante, compositeur à ses heures. Louis XIV chante, médiocrement, joue de la guitare grâce à l'enseignement de Bernard Jourdan de La Salle et relance ainsi la mode d'un instrument vers lequel le porte une ascendance espagnole que consolidera son mariage avec Marie-Thérèse. Le jeune monarque

se met aussi à l'épinette et « a choisy Estienne Richard pour luy en monstrer la methode ». Dans la pratique de la danse, il se surpasse : les esprits les plus critiques en conviennent. Jusqu'à la cinquantaine, il tiendra les premiers rôles dans les ballets et divertissements, faisant honneur à son illustre professeur, Pierre Beauchamp. Mais avant tout arbitre du goût, mécène, amateur éclairé, il désigne les artistes, sait les écouter, les guider, et donne le ton à ces compositions éloquentes et sensibles qui représenteront la base de notre répertoire classique.

Les aspirations de Marie-Thérèse affleurent peu en matière musicale, bien que sa Maison compte des artistes prestigieux : Jean-Baptiste de Boesset, Sébastien Le Camus, Robert Cambert, Guillaume Gabriel Nivers, Paolo Lorenzani, Henry Du Mont. Mais ceux-ci semblent surtout se servir de leur charge comme d'un tremplin vers la Musique du Roi.

En revanche, les Enfants de France reçoivent une éducation musicale soignée. Monseigneur le Dauphin adore le spectacle, fréquente assidûment l'Académie de Musique et organise de grandes fêtes en son château de Meudon. Marc-Antoine Charpentier compose la musique destinée aux offices religieux du prince. Sur les registres de la Maison de son épouse, Marie-Anne de Bavière, on lit le nom du claveciniste Jean-Henry Danglebert. Parmi leurs enfants, Louis, duc de Bourgogne, semble le plus doué : Guillaume Raynal lui enseigne la danse, Jean-Baptiste Matho le chant, François Couperin le clavecin.

Du côté des bâtards, un même amour de la musique se fait sentir.

La fille du Roi et de Mlle de La Vallière, devenue princesse de Conti [v. Annexe II], fait honneur aux

leçons de Jean-Henry Danglebert : le livre de pièces de clavecin qu'il lui dédie atteste les qualités techniques de son élève.

Après son veuvage, elle « a établi chez elle deux fois la semaine une très belle musique des meilleurs musiciens du Roi et elle prend pour cela les jours où il n'y a point de musique chez Madame de Maintenon » (Dangeau).

Le duc du Maine, fils du Roi et de Mme de Montespan, étudie le clavecin avec François Couperin et chante dans les concerts de la princesse de Conti. Il commande à Jean-Joseph Mouret la musique des fêtes des Grandes Nuits de Sceaux. Son frère le comte de Toulouse, également disciple de Couperin, se constitue, grâce à André Danican Philidor, une bibliothèque musicale d'environ trois cents volumes. Ses sœurs, Mlle de Nantes et Mlle de Blois (Françoise-Marie de Bourbon, future épouse du duc de Chartres), prennent des leçons de clavecin avec Michel-Richard Delalande, alors à l'aube de sa carrière à la Cour.

Chez les Orléans, on ne reste pas en retrait, puisque la Maison de Philippe (Monsieur, frère du Roi) comprend un maître de musique, huit chantres et trois instrumentistes. Au sein de ce cénacle s'élaborera un genre promis à un grand avenir, l'opéra, grâce au poète Pierre Perrin, au librettiste Henri Guichard, aux compositeurs Jean Granouillet de Sablières et Robert Cambert. L'échec de l'entreprise, pour des raisons de mauvaise gestion financière, n'enlève rien au mérite d'une initiative dont le rusé Lully, chez le Roi, recueillera les avantages.

D'autres artistes employés par le duc retiennent notre attention, même si, plus tard, leurs noms se retrouvent sur les registres du Roi : ceux du luthiste Léonard Ithier, des clavecinistes — organistes à

leurs heures — Etienne Richard, Jean-Henry Danglebert, Gabriel Garnier, Henry Du Mont. On sait la carrière que ce dernier accomplira à la Chapelle royale.

Mais le fils du duc d'Orléans et de sa seconde épouse, la Palatine, les dépasse tous : Philippe de Chartres (futur Régent de France) apprend la composition, notamment auprès de Marc-Antoine Charpentier qui rédige à son intention deux petits traités. Ses goûts le portent vers les partitions italiennes, ce qui n'étonne point, avec un tel maître. « Rien n'est tant à la mode présentement que la musique », constate la princesse Palatine. « Je dis souvent à mon fils qu'il en deviendra fou, quand je l'entends parler sans cesse de *bémol*, *bécar*, *béfa*, *bémi* et autres choses de ce genre auxquelles je n'entends rien ; mais Monsieur le Dauphin, mon fils et la princesse de Conti en parlent durant des heures entières. »

Le Palais-Royal deviendra un foyer musical imprégné d'italianisme, où l'on applaudira Antoine Forqueray, Jean-Baptiste Morin, Baptistin Stück, Nicolas Bernier, André Campra. Le clan des Orléans s'affirmera dès lors à l'avant-garde.

2. **Les courtisans.** — Pour se mettre au diapason, les Grands, à la Cour, s'asseyent devant l'épinette, touchent le luth, apprennent la danse.

Chez les Bourbon-Condé à Chantilly, à Saint-Maur et au Petit-Luxembourg, chez les Bourbon-Conti à L'Isle-Adam, chez Mlle de Guise en son hôtel du Marais, les fêtes champêtres, les divertissements, les concerts abondent.

Mme de Montespan, plus que Mme de Maintenon, réunit les musiciens chez elle, le soir. Son fils, le duc d'Antin, dirigera quelque temps l'Académie

de Musique aux côtés de Destouches ; Victor Amédée de Savoie Carignan, plus tard (1730), reprendra ces fonctions avec la collaboration de Campra.

François de Beauvilliers, duc de Saint-Aignan, anime les carrousels et s'entoure, dans les divertissements, du duc d'Armagnac, du comte de Saint-Germain, du comte de Brionne (le premier danseur de son temps, d'après Saint-Simon), du marquis de Villeroy, du duc de Chevreuse, du comte de Guiche, du chevalier de Sully.

Les princesses et dames de Cour ne dédaignent pas de s'exhiber dans un spectacle. Le soir du 13 novembre 1684, « il y eut comedie Italienne mêlée de musique et de danses. Les danseuses étaient Madame la Princesse de Conty, Mesdames de Roquelaure, de Choiseul et de Seignelay, Mademoiselle de Pierre, ensuite Mademoiselle de Nantes dansant avec Mesdemoiselles d'Uzès, d'Estrées, de Loewerstein et d'Hamilton. Pecourt et Favier se mêlaient à ces danses et Messieurs de Brionne, d'Alincourt, de Tingry, de Cossé et le chevalier de Mailly dansaient avec la seconde troupe de dames » (Dangeau).

Ces contributions ne se limitent pas à quelques interventions dans une comédie italienne, mais s'attachent parfois à monter toute une tragédie lyrique ou de larges extraits de celle-ci. Le 31 décembre 1699 « Monseigneur le Duc de Bourgogne alla chez Madame la Princesse de Conty répéter l'Opéra d'*Alceste*, qui sera chanté chez cette Princesse dans sa maison à la ville. Les chanteurs seront Monseigneur le Duc de Bourgogne, Monsieur de Chartres, Monsieur le Comte de Toulouse, le Duc de Montfort, Biron, les deux La Vallière, le Comte d'Ayen, Madame la Princesse de Conty, Mesdames de Villequier et de Chatillon et Mademoiselle de Sancay » (Dangeau).

Mme de Sévigné reçoit Sébastien Le Camus et admire Lully. Elle écrit : « Je reviens de Versailles. Tout est grand, tout est magnifique, et la musique et la danse sont dans leur perfection. »

II. — Les événements, les festivités

A l'écoute de ceux qu'ils doivent servir, nos musiciens cherchent à répondre aux incessantes commandes de partitions qui apaiseront un besoin de nouveauté, plus que de novation.

1. **Les œuvres de décor.** — Le rythme des événements engendre des musiques au ton plus ou moins officiel selon l'occasion. On pourrait — un peu artificiellement — les répartir en plusieurs groupes.

D'abord les œuvres de décor, que l'on entend sans les écouter vraiment, mais qui apportent à la circonstance une dimension supplémentaire : par exemple les fanfares des trompettes et timbales, les airs des hautbois et cromornes accompagnant l'entrée des drapeaux victorieux à Notre-Dame de Paris ou le départ du tournoi du grand carrousel ; les accords éclatants des vents célébrant, à l'intérieur du sanctuaire, un chant d'actions de grâces *(Te Deum)* pour la paix retrouvée, la naissance d'un dauphin, le mariage d'un membre de la couronne ; les accents pathétiques des cordes pleurant la perte d'une princesse aimée, celle d'un valeureux maréchal ; les sonneries triomphales précédant le carrosse royal au départ de la chasse, au retour des combats, ou annonçant les mets des soupers du Roi ; les rythmes des fifres et tambours conduisant les ambassadeurs à leur résidence, ou les chevaliers du Saint-Esprit au lieu de leur consécration, ou les religieux auprès d'une cloche à baptiser, d'une

église à inaugurer, ou le Roi à l'ouverture de son lit de justice ; les chacones en écho que se renvoient, d'un bateau à l'autre, les « concertants » entourant la galère vénitienne glissant sur le grand canal ; les aubades fêtant la Saint-Louis ou le Jour de l'An ; les tintamarres couvrant le bruit des feux d'artifices...

Sorte de musiques de film avant la lettre, qui soulignent les gestes, magnifient les intentions, ces œuvres — ces œuvrettes —, loin de déméríter, s'inscrivent à la limite d'une audience populaire et aristocratique et permettent au musicien de sortir du cadre à la fois grandiose et restreint de la Cour, pour participer à des cérémonies plus largement nationales.

2. **Les œuvres de fonction.** — Grâce aux œuvres de fonction, l'artiste se retrouve au sein d'un univers plus sélect, investi d'une mission tantôt religieuse, tantôt profane.

Sa présence quotidienne au sanctuaire lui confère une sacralité qui explique sa position de médiateur entre l'autel et le Roi. Les chantres, soutenus par les symphonistes, viennent s'interposer entre un officiant qui récite des paroles latines — Ordinaire et Propre — et un monarque qui égrène un chapelet. La musique, à défaut d'à-propos liturgique, devient message de beauté offert au Créateur.

Ici se situent les grands motets concertants qui firent la gloire de l'école française, la distinguant de la conception de la cantate luthérienne, plus proche de la théâtralité, avec ses successions de récitatifs et d'arias da capo. On peut regretter que ces versets de psaumes s'entendent plutôt *pendant* que *dans* l'office. Néanmoins, le respect de la langue latine, l'intégration du sujet à la fête du jour, le

caractère moralisateur de son contexte, son parallélisme avec la prédication expliquent l'efficacité de ces musiques et le sérieux avec lequel les fidèles s'en imprègnent. Toute la palette sonore s'y déploie, du triomphalisme à la méditation, de la jubilation au recueillement. Henry Du Mont, Jean-Baptiste Lully, Michel-Richard Delalande, André Campra et Henry Madin demeurent les merveilleux artisans de ces musiques qui élèvent l'âme.

On respire une tout autre ambiance aux bals de la Cour : musique fonctionnelle aussi, mais d'un niveau différent. La qualité demeure, bien que d'une essence moins profonde et d'une carrure plus stéréotypée. Mais qu'on ne s'y trompe pas : la danse ne s'improvise pas ; elle obéit à des règles strictes, depuis les révérences jusqu'aux mouvements des bras, du chapeau ; il ne s'agit pas d'un amusement individuel ou par couple, mais de la réalisation de figures de groupes dont la gestuelle reflète un acte de civilité à l'égard du partenaire et du public. Seul le bal masqué, ou mascarade, permet quelques licences, sous le couvert de l'anonymat.

Ainsi défilent, dans un ordre prévu par l'étiquette, les gavottes, rigaudons, passepieds, bourrées, contredanses, surtout les branles et courantes que le Roi préfère, ou les menuets dont la renommée s'étendra à l'Europe entière. Joueurs de violon et de hautbois les scanderont, sous la direction d'un chef qui fera « concerter la bande ».

3. **Les œuvres de divertissement.** — Mais la présence d'artistes éminents dont le Roi sait s'entourer ne se peut justifier que si on demande également à ceux-ci de se produire dans des œuvres de divertissement spécialement conçues pour la Cour. Il ne s'agit plus d'un décor musical, plaqué

sur l'événement ; la louange ne s'adressera plus au Dieu que l'on honore ou aux danseurs que l'on admire. Les applaudissements iront cette fois aux musiciens, créateurs ou interprètes d'un spectacle, d'un concert commandé par le Roi à l'intention de ses invités. L'auditoire regarde, écoute, censure, approuve.

De-ci de-là, dans les palais ou dans les parcs, des tréteaux se montent. Les salons, avec leurs plafonds, leurs stucs et leurs ors, semblent tout désignés pour l'évolution des chanteurs et danseurs ; les bosquets, avec leurs fontaines, leurs rocailles et leurs statues antiques, abritent tout naturellement les aventures mythologiques dont les spectateurs se délectent ; les grandes écuries servent de lieu de parade pour les ballets équestres ; les vastes plans d'eau voient s'ébattre les divinités de la mer ; la cour de marbre de Versailles sert de cadre à la tragédie lyrique naissante. Jean Bérain et Charles Vigarani rivalisent de science, d'imagination et de goût pour ériger de prestigieux écrins qui valoriseront nos chanteurs, danseurs et joueurs d'instruments empanachés.

Partout des scènes s'improvisent, royaumes du merveilleux et de l'éphémère. Tout devient prétexte à de telles démonstrations : un légat du pape à recevoir, une maîtresse royale à éblouir, une fiancée du dauphin à honorer, une résidence princière à inaugurer. Le musicien participe aux festivités dont le surintendant Lully ou Delalande assume la responsabilité.

Il ne reste plus de vestiges de ces lieux privilégiés du divertissement de Cour, car la notion de théâtre fixe ne commencera guère qu'avec Louis XV. Mais les relations de l'époque [v. Annexe III] et surtout les gravures nous en conservent la mémoire.

Ce régal de l'œil, ce déploiement de gestes et de couleurs ne parviendrait-il pas à faire oublier que la musique se veut d'abord *son* ? Les vrais mélomanes se retrouveront alors en ces réunions plus intimes que le Roi leur offre en ses salons, lors des soirées d' « appartement » ; des solistes s'y produisent : claveciniste, flûtiste, luthiste, violiste, auxquels se joignent un chanteur, une cantatrice.

A Versailles à la fin du siècle, les connaisseurs peuvent entendre — mieux : écouter — la « grande musique » les mercredi, vendredi et dimanche ; la « petite musique » les mardi et jeudi. Ces qualificatifs n'apportent pas un jugement de valeur, mais désignent l'ampleur des œuvres et le nombre des interprètes. Ici, des airs de Cour, des suites pour clavecin ou viole, bientôt des cantates de chambre, des sonates pour flûte ; là, des actes de tragédies lyriques, des fragments d'opéras-ballets, des symphonies de danses.

Chacun connaît les préférences du monarque pour certains de ses musiciens : il se réserve le droit de les convoquer en ses « récréations particulières » dans sa chambre ou son cabinet, à l'heure du souper. Au début du règne il entendit de préférence ses cantatrices Anne de La Barre et Hilaire Dupuy, son guitariste Robert de Visée, sa claveciniste Elisabeth Jacquet de La Guerre ; puis il aima écouter ses flûtistes René Pignon Descoteaux et Philibert Rebillé, ses violistes Antoine Forqueray et Marin Marais ; il conservera jusqu'au bout un attachement profond au claveciniste qu'il désigna pour tenir les claviers de la Chapelle, François Couperin. Parlant de ses concerts royaux, ce dernier dit : « Je les avois faits pour les petits concerts de chambre où Louis quatorze me faisoit venir presque tous les dimanches de l'année. »

III. — L'artisan musicien

1. Le service commandé. — L'événement commande. Le musicien s'y conforme. Il n'œuvre point pour son propre compte : il soumet son pouvoir de création au bon vouloir d'un prince, d'un public spécifique qui lui en dicte le cadre, le ton. A lui d'adapter sa personnalité aux circonstances qu'il se doit d'évoquer par le truchement d'un divertissement, d'une tragédie lyrique, d'une cantate, d'une messe des défunts, d'un *Te Deum*.

Au même titre que celui qui bâtit Versailles, celui qui frappe les médailles, celui qui tisse en haute et basse lisse, celui qui tient la plume dans le *Mercure* ou dans l'*Almanach royal*, celui qui peint, dessine et sculpte pour les palais, celui qui raconte au théâtre l'histoire du bourgeois parvenu, des précieuses ridicules ou du faux dévot, le musicien témoigne d'une époque, reflète une société, défend des institutions.

Il s'acquitte de cette tâche sans servilité, mais avec la pleine conviction d'occuper une place privilégiée au sein d'une Europe artistique qui attire tous les regards. Même si les cours italiennes brillent d'éclats multiples et propulsent leurs artistes dans les pays voisins ou lointains, elles ne représentent pas cette force concentrée, ce bloc un peu monolithique qui impressionne le voyageur s'approchant du Louvre ou de Versailles et venant présenter ses devoirs au pied de Sa Majesté Très Chrétienne. Une parcelle de cet honneur rejaillit sur notre musicien. Il va jusqu'à s'identifier aux héros mythiques qu'il chante, et la « commande » que le prince lui passe, loin de le brimer — comme d'aucuns, plus tard, le suggéreront —, exalte sa muse et confère à sa modeste personne un rang auquel, hors de ces

circonstances, elle ne pourrait aspirer. Qui prétendrait qu'en dépit de cette soumission, contraignante aussi souvent pour ses maîtres que pour lui, l'artiste ne se réalisa pas pleinement dans le rôle qu'on lui fit jouer sur ce théâtre de la Cour, aux dimensions du théâtre de l'Europe ?

2. **Les mots d'ordre.** — Dans ce monde de la Cour où certains brillent par leur esprit, d'autres par leurs richesses, d'autres par leur naissance, le musicien s'affirme par sa technique, son style. Dépourvu de culture (exception faite de quelques chantres ecclésiastiques), pour se faire entendre de l'illustre compagnie au service de laquelle on l'emploie, il devra rester à l'écoute des poètes, des littérateurs, des peintres, prendre en compte les modes qu'ils prônent, les mots d'ordre qu'ils lancent. Ceux-ci, simplifiés, peuvent tenir en quatre termes : *Grandeur*, *Raison*, *Naturel*, *Goût* ; ils aboutiront à la *Beauté*.

Où trouver mieux que chez Corneille et Racine les modèles de la première de ces vertus ? Les proportions de leurs tragédies, la noblesse de leur déclamation, la cadence et la justesse de leurs intonations, le comportement superbe de leurs personnages, les sentiments altiers qui mobilisent leur comportement, les dénouements admirables qui résolvent leurs actions : autant de références pour Lully, à l'heure où il entreprend d'écrire ses opéras.

Mais ces qualités décupleront leur pouvoir si on les assujettit à un ordonnancement qui tend à clarifier la pensée, à dompter l'imagination. La forme, comme le fond, ne doivent souffrir d'obscurité. « Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement », assurait Boileau. « L'ordre est ce qu'il y a de plus rare dans les opérations de l'esprit », constatait

Fénelon. Et nos musiciens, ardents défenseurs des règles, de l'économie des moyens, de l'équilibre, abandonneront, sous le grand Roi, les folies des ballets de Cour baroques du début du siècle, pour organiser des groupements de danses alternées, enserrées dans des recueils, des livres de suites que François Couperin ira jusqu'à baptiser « ordres ».

Cette sagesse, fruit de la raison, risque de conduire à l'académisme. Aussi le compositeur assouplira-t-il son langage en recourant au naturel. Qu'on ne s'y trompe point : celui-ci ne rapproche pas vraiment l'auditeur de la Nature, mais évoque plutôt les plans des jardins à la française, domestiqués et apprêtés. Tant pis si les bergers s'expriment comme des princes, si leur discours artificiel se sert de l'allégorie pour avouer les passions, si les victoires de Louis s'identifient à celles d'Alexandre, si la jalousie de Junon reflète celle de Mme de Montespan. Le naturel demeurera d'une essence supérieure. Mais le ton gagnera en amabilité, voire en galanterie.

Tout cela aboutit au goût [v. Annexe X] — le bon —, indéfinissable, et ne pouvant prendre de référence nulle part, puisqu'il n'en existe pas de parangon. Aucun traité ne l'enseigne. Chaque époque possède le sien, chaque Cour en dicte le profil. Au temps du grand Roi, tous ne tombent pas d'accord sur sa conception. François Couperin, dans son *Art de toucher le clavecin* (1717), n'emploie pas moins de huit fois le mot « goût ». Il n'envisage point cette notion comme fixe, mais au contraire évolutive. Il exhorte l'élève, en conclusion, à « former son jeu sur le bon-goût d'aujourd'huy, qui est sans comparaison plus pur que l'ancien ».

Certains assimilent le goût au contrôle de l'instinct par la raison ; d'autres à la réalisation de l'exemplarité. Certains y voient un sens inné du

savoir-faire ; d'autres un dépassement de la science par le langage de l'âme. Certains y reconnaissent l'adresse à choisir parmi les expressions estimables ; d'autres la qualité, par opposition à la quantité. D'une manière moins globale, des censeurs y reconnaîtront cette valeur ajoutée à la technique, substituant le « beau de sentiment » au « beau raisonnable » pour aboutir à ce « Je-ne-sçais-quoy » dont parle Montesquieu et que François Couperin illustrera.

Combiens d'élus atteindront-ils cette Beauté suprême ? La Fontaine dans ses fables, La Bruyère dans ses portraits, Watteau dans ses dessins, Lully dans ses récits, Charpentier dans ses motets, François Couperin dans ses leçons de ténèbres...

3. **Les combats.** — Au premier rang de ceux-ci, il faut parler de la querelle des Anciens et des Modernes. Mais à vrai dire, elle n'agitera que superficiellement la gent musicienne que certains littérateurs et critiques tenteront en vain d'entraîner dans des spéculations intellectuelles qui dépassaient leur horizon. Ce retour à l'antique fascinera périodiquement chaque génération pour laquelle *hier* signifie *vieux*, tandis qu'*avant-hier* signifie *ancien*. Mais autant les philosophes, architectes, sculpteurs en mal de racines pouvaient se pencher sur les écrits ou les vestiges de marbre et de pierre laissés par leurs ancêtres, autant les compositeurs, frustrés de témoignages concrets, ne possédaient d'autres ressources que d'imaginer des musiques disparues. Il leur fallut donc justifier leur position en puisant des citations dans les Ecritures saintes, Plutarque, Aristote ou Pythagore, pour rappeler la place de la musique dans l'éducation des Anciens, pour expliquer le système des gammes grecques, pour décrire

les instruments utilisés au temple, au cirque ou dans les foyers domestiques.

Mais à quoi bon ces nostalgies en une France que tout propulse vers l'avenir ? Inutile, la théorie des tétracordes, à l'heure où s'instaure l'harmonie moderne ; morte, la lyre d'Orphée, à l'heure où M. de Lully prône le violon ; démodée, la valeur morale et initiatique de la musique, à l'heure où la Cour l'impose comme un divertissement. Autres temps, autres mœurs...

Le vrai combat se situera ailleurs, sur un terrain d'actualité politique. Au temps de Mazarin, l'italianisme règne ; les musiciens en suivront la mode à l'écoute des cantatrices et des castrats venus de la péninsule faire applaudir au Louvre les opéras de Cavalli.

Lully au pouvoir, au même instant que son royal maître (1661), le vent tourne. Les frontières se ferment et un certain nationalisme musical s'instaure : question de prestige pour la couronne ; question de survie pour le surintendant. Mais les quelques modèles qui s'infiltrent sous le manteau en provenance de Rome, Florence, Venise, Turin n'inciteront-ils pas, au contraire, les compositeurs à transgresser la consigne, afin d'enrichir leur langage au contact d'éléments méditerranéens venus réchauffer une muse française un peu figée par l'étiquette ?

Que reproche aux Français les italianisants ? Une musique un peu raisonneuse, un air de grandeur compassé, un attachement au goût retenant la chaleur du sentiment, un équilibre impropre à la traduction de la nature humaine, une harmonie par trop fidèle aux règles...

Que recherchent leurs censeurs dans l'art d'outremonts ? Une vivacité, une expression véridique, avec ses témérités de vocabulaire, ses saillies, son

chromatisme et ses roulades, bref, un feu expansif venant tout droit du cœur.

Des plumes plus ou moins avisées comme celles de l'abbé François Raguenet (*Parallèle des Italiens et des François en ce qui regarde la Musique et les Opéras*, 1702 ; *Défense du Parallèle*, 1705) ou du juriste Jean Laurent Le Cerf de La Viéville de Fresneuse (*Comparaison de la Musique italienne et de la Musique françoise*, 1704-1706) attiseront cette querelle et contribueront à diviser en clans les partisans de l'un ou l'autre style.

Mais Lully disparu, des compositeurs de génie et de bon sens s'aviseront qu'un équilibre peut s'instaurer entre les esthétiques des deux sœurs latines, complémentaires mais non point rivales [v. Annexe XI].

Marc-Antoine Charpentier, Michel-Richard Delalande et André Campra apporteront des solutions musicales à ce rapport de force et de prestige. François Couperin expliquera clairement sa position en ce débat, en tête de ses œuvres éditées à la fin de sa carrière : celle d'un homme impartial, également admiratif des caractères propres à chaque pays : « Le goût Italien et le goût François ont partagé depuis longtems la République de la Musique ; à mon égard, J'ay toûjours estimé les choses qui le meritoient, sans acception d'Auteurs ny de Nation ; et les premiéres Sonades Italiénes qui parurent à Paris il y a plus de trente années, et qui m'encouragerent à en composer ensuite, ne firent aucun tort dans mon esprit, ny aux ouvrages de Monsieur de Lulli, ni à ceux de mes ancêtres, qui seront toûjours plus admirables qu'imitables. Ainsi, par un droit que me donne ma neutralité, Je vogue toûjours sous les heureux auspices qui m'ont guidé jusqu'à présent » (*Les Goûts réunis*, 1724).

Comment ce Couperin pourrait-il d'ailleurs décla-

rer sa préférence pour les compositions italiennes ou françaises, lui qui se dit « charmé de celles du signor Corelli, dont j'aimeray les œuvres tant que je vivray, ainsy que les ouvrages françois de Monsieur de Lulli » (*Les Nations*, 1726) ? Mais il connaît « l'âpreté des François pour les nouveautés étrangeres sur toutes choses » *(ibid.)*...

En quelques vers, le brillant disciple de Delalande, François Collin de Blamont, saura, avec le recul nécessaire, prononcer sagement sur cette querelle des styles français et italien, querelle dont les feux éteints cherchent à se rallumer (*Essai sur les goûts anciens et modernes de la Musique en France*, 1754) :

« Tous deux m'enchantent, je le jure,
Tous deux m'offrent le beau, le sublime ou le grand.
Si leur différence surprend,
Sans les blâmer outre mesure,
Sans les louer aveuglément,
Sans me livrer à la censure,
L'excès dans chacun d'eux me déplaît seulement.
L'un est l'organe du Talent,
L'autre celui de la Nature ;
L'un est plein d'un feu véhément,
L'autre est naïf en sa Peinture ;
L'un veut partout de l'ornement,
L'autre aime la vérité pure :
Heureux qui la rend noblement !
Trop d'art souvent la défigure. »

Artistes ou artisans, domestiques — au sens classique du terme —, officiers de Sa Majesté, témoins et acteurs à la fois, nos musiciens chercheront à participer, dans la mesure de leurs moyens, de leur rang dans les départements de la Maison du Roi, au message de beauté que le monarque veut faire éclater à travers l'Europe. Par leur intermédiaire, l'art sonore, devenu objet de propagande, servira à affirmer la grandeur et la puissance des Bourbons.

Chapitre II

LES INSTITUTIONS

Les institutions en place, héritées des premiers Bourbons, voire des Valois pour certaines, mais élargies, offrent aux musiciens des débouchés dans plusieurs départements de la Maison du Roi. Les postes, plus ou moins importants, n'ouvrent parfois que sur des situations honorifiques ; dans des cas plus fréquents, sur des fonctions utilitaires. Le temps de présence à la Cour ne détermine pas l'importance du rang qu'on y occupe : mieux vaut servir un trimestre par an devant les claviers de l'orgue que recevoir une charge de violon pour l'année entière. La disparité des gages s'explique davantage par la dignité de l'emploi que par la constance de l'artiste à se faire entendre.

Mais à quelque degré que se situe l'office musical, en dépit de son niveau modeste, social et financier, il représentait pour le compositeur, le chanteur ou l'instrumentiste, un accomplissement. Son obtention le mettait dans une disposition qui le distinguait toujours du musicien de la Ville le plus favorisé.

I. — Les grands départements

1. La Chapelle. — Au sommet de la hiérarchie se situe la *Chapelle*, dirigée par le grand aumônier de France, évêque de la Cour. Deux corps la composent : la *Chapelle-Oratoire*, réunissant les ecclésias-

tiques célébrant la liturgie ; la *Chapelle-Musique*, groupant les chantres, organistes et symphonistes destinés à embellir cette liturgie.

Cette dernière dépend de l'autorité du Maître, haut dignitaire de l'Eglise, mais que les affaires musicales atteignent peu, et qui s'en remet aux compétences du *Sous-Maître* pour le choix des chants aux messes solennelles, vêpres, saluts, processions ; pour l'illustration musicale des cérémonies exceptionnelles (sacres, baptêmes et mariages princiers, pompes funèbres, Te Deum, ténèbres, inauguration de sanctuaires...) ; pour « battre la mesure » ; pour recruter les chantres.

A lui revient aussi la responsabilité de l'éducation morale, religieuse et musicale des enfants, qui joignent leur voix à celle des autres chanteurs.

La place privilégiée du sous-maître dans le chœur de l'église ou dans une tribune proche de l'autel, de même que son rôle éducatif (réservé sous l'Ancien Régime aux religieux), le font rechercher de préférence au sein du monde ecclésiastique. On le choisit soit parmi les maîtres de chapelle des sanctuaires d'obédience royale (la Sainte-Chapelle, Saint-Germain-l'Auxerrois, Saint-Louis de Saint-Germain-en-Laye, Notre-Dame de Versailles, Saint-Louis de Fontainebleau, les Invalides, Saint-Denis, la cathédrale de Reims, les chapelles du Louvre et des Tuileries...), soit parmi ceux qui dirigent la musique des paroisses importantes de Paris ou des cathédrales de province ; soit parmi les organistes réputés de la capitale.

Vu l'éminence du personnage retenu à ce poste, il lui revient en priorité de composer les œuvres destinées aux diverses cérémonies évoquées. Ceci n'exclut pas qu'il fasse appel à de savants collègues pour compléter sa tâche, afin aussi « qu'un plus

grand nombre de maîtres donnât lieu à une plus grande variété de musique ».

Ces sous-maîtres/compositeurs, ecclésiastiques en priorité, verront leur corps se séculariser au cours du règne de Louis XIV, le souverain s'avisant que l'habit ne fait pas le musicien. Prêtre, clerc ou laïc, il ne suffit pas à la tâche. Deux se partageront l'année jusqu'en 1683, puis quatre : un par « quartier », c'est-à-dire par trimestre.

Prononcer leurs noms revient à citer les auteurs des plus célèbres grands motets classiques, ceux de Henry Du Mont, Pierre Robert, Michel-Richard Delalande, le plus prestigieux et qui accomplit une longue carrière à la Chapelle, Nicolas Bernier, le talentueux André Campra, transfuge du théâtre, bien qu'ecclésiastique, Charles-Hubert Gervais, Henry Madin... Sans parler de celui de Jean-Baptiste Lully, que sa carrière ne mena pas officiellement à la Chapelle, mais qui sut s'y imposer par ses œuvres et qui, sans doute, y dirigea parfois.

Aux chantres-chapelains — tous religieux, ceux-là — revient la fonction de chanter le grégorien, le plain-chant, de lancer l'intonation : bref, tout ce qui fait corps avec l'office. Aux autres — les musiciens professionnels — l'honneur d'exécuter les petits et grands motets, les psaumes, hymnes à plusieurs voix intégrés, voire superposés à l'action liturgique *gratis pro Deo* et *pro Arte*.

Sortis des plus célèbres églises de Paris et de province, leur présence chez le Roi équivaut à une consécration. Leur nombre, difficile à déterminer en 1661 (une vingtaine peut-être), ira s'amplifiant au cours du règne, en raison de la religiosité grandissante du Roi sous l'influence de Mme de Maintenon, de la vastité des divers sanctuaires bâtis pendant le règne, des intentions de propagande d'un

souverain décidant de posséder la plus belle Chapelle de musique de l'Europe, de la progression de l'écriture polyphonique et concertante, en appelant à des masses sonores plus importantes.

L'Etat de la France de 1702 dénombre quatre-vingt-quatorze chantres disponibles sans que pour cela on les utilise tous quotidiennement. Ils se répartissent ainsi :

— hauts et bas-dessus [v. Annexe V] [superius, sopranos, altos] : neuf, dont six Italiens ;
— hautes-contre [ténors] : dix-huit, dont quatre ecclésiastiques ;
— hautes-tailles [ténors] : vingt-quatre, dont deux ecclésiastiques ;
— basses-tailles [barytons ou concordants] : vingt-sept, dont huit ecclésiastiques ;
— basses-chantantes : treize, dont quatre ecclésiastiques ;
— basses pouvant jouer du serpent : trois.

A noter la laïcisation avancée de ce corps musical à la fin du règne.

Dans ce personnel, exclusivement masculin, on réservait les voix supérieures aux enfants et aux castrats.

Les enfants, dits aussi Pages de la Musique, non comptabilisés dans cette liste, servent à raison de huit par semestre. Ces clergeons proviennent des maîtrises de Paris ou de province ; ils apprennent la grammaire, le latin, la liturgie, le chant et la pratique d'un ou deux instruments (luth, clavecin, viole, orgue). On les engage vers l'âge de huit à neuf ans et on les libère à la mue (vers treize à quatorze ans), avec une indemnité appelée « hors de Page ». Quelques-uns reviendront plus tard, nantis de leur voix d'homme.

La présence des castrats, tous des Italiens (six hauts et bas-dessus), à l'exclusion d'un seul Français, dans la Chapelle du Roi, s'explique par le désir de sacrifier à la mode d'outre-monts, mais aussi de renforcer la fragilité des voix puériles, à une époque où les femmes n'accédaient pas aux maîtrises. Ces dernières, pourtant, se feront entendre à titre exceptionnel, en solistes, c'est-à-dire non incorporées à la masse des chantres : on leur réserve certains airs des grands et petits motets. Leur intrusion progressive à la tribune correspond au rôle grandissant qu'elles jouent dans la tragédie lyrique naissante. Si leur succès sur scène affecte quelque peu leur contenance dans les cérémonies des paroisses et des couvents, en revanche, chez le Roi, nul ne se plaindra de leur attitude, très digne.

Les instruments, tout d'abord considérés comme de simples adjuvants aux voix, servaient à les doubler (les cornets pour les dessus ; les sacqueboutes et serpents pour les basses) ou à les soutenir d'accords réalisant les basses continues (l'orgue, le clavecin, le luth). Mais on sentira vite le besoin, à l'image des Italiens, de les faire concerter avec les voix, de leur confier des parties dans la polyphonie, bref, de leur accorder une identité en tenant compte de leur timbre. Dès lors, flûtes à bec, flûtes d'Allemagne ou traversières, violes de gambe engageront le dialogue avec les chantres ; les rejoindront même hautbois et violons, jusque-là réservés à la danse. Et tous ces symphonistes enrichiront considérablement la palette du motet.

La place éminente revient pourtant à l'organiste, l'officier le plus considéré de la Chapelle-Musique. Seul d'abord devant les claviers toute l'année, son poste se démultipliera après le concours de 1678 où quatre organistes se succéderont par « quartier ».

L'instrument varie selon les résidences de la couronne et selon les époques. Parfois l'artiste se contentera d'un simple positif de quelques jeux, meublant les chapelles et oratoires des châteaux. Mais à Versailles, dans le sanctuaire définitif de Mansard et R. de Cotte inauguré en 1709, trônera le magnifique instrument de Robert Clicquot.

Les candidats à cette charge honorifique et rémunératrice se recrutent parmi les plus célèbres titulaires des paroisses parisiennes ou des églises de province. Rappelons les noms de certains de ces illustres élus : Joseph de La Barre, Guillaume-Gabriel Nivers, Nicolas Lebègue, François Couperin, Louis Marchand, Jean-François Dandrieu, François Dagincourt, Antoine Calvière, Louis-Claude Daquin... Ils touchent aussi excellemment le clavecin.

A la fois humbles accompagnateurs du chant, improvisateurs, virtuoses, ils composent de courts versets contrapuntiques sur les thèmes grégoriens joués en alternance avec le chœur, ou de petites pièces de solistes, décoratives, d'une écriture plus contemporaine, parfois inspirée de l'art profane.

Experts de leur instrument, ils se trouvent secondés par un facteur qui entretient, accorde, répare, agrandit l'orgue, le met au goût du jour. Alexandre Thierry et les Clicquot conserveront le monopole de cette fonction, aidés de plusieurs collègues de renom.

A cette Chapelle-Musique appartiennent un imprimeur (les Ballard détiennent le privilège de cette charge), un noteur ou copiste, un porteur d'instruments, un pointeur chargé de relever les absences...

Des musiciens assistent quotidiennement aux cérémonies, même si le personnel ne s'y trouve pas en totalité : cela dépend des circonstances, des déplacements de la Cour notamment, comme de l'ampleur

des sanctuaires. Grande musique et petite musique alternent ; l'effectif réduit ne signifie pas une moins bonne musique, mais un autre type de chant.

Les années 1683-1715 marqueront l'apogée de la Chapelle-Musique, à tel point que « c'étoit, au jugement même des étrangers, ce qu'il y avoit de mieux en ce genre dans toute l'Europe »... au prix de 100 000 écus par an. Les décennies qui suivront amorceront le déclin d'une institution que ne fortifiera plus un Etat autrefois riche, puissant et Très Chrétien.

2. **La Chambre.** — Contrairement à la musique de la Chapelle, celle de la Chambre ne fonctionne pas quotidiennement, mais seulement « lorsque le Roy le commande ». A l'époque de Louis XIV, les occasions ne manquent pas et le monarque ne lésine pas sur les dépenses des Menus Plaisirs. Aussi doit-il confier la direction musicale de ce département à un personnage d'envergure, le *Surintendant*, artiste et gestionnaire, homme de goût et d'autorité.

La tâche s'avère si lourde qu'on en laissera l'organisation à deux surintendants : chacun en assumera un semestre. On le charge de « faire bonne Musique au Roy », autrement dit de choisir le ballet, le divertissement, la cantate, la suite, la tragédie lyrique, la sonate qui s'adaptera le mieux au lieu et à la circonstance ; de faire répéter l'ouvrage, généralement chez lui, cinquante fois s'il le faut ; de veiller à l'assiduité des interprètes, de leur distribuer les sommes que le Trésor lui a confiées pour leurs prestations comme pour leurs frais de logement et de déplacement ; de répartir les gratifications, etc.

Rôle délicat encore lorsque, dans un divertissement dansé, les aristocrates — voire le Roi — montent sur scène et se mêlent aux danseurs pro-

fessionnels : cette insertion d'amateurs nobles dans une troupe d'artistes suppose, de la part du directeur du spectacle, de la psychologie et de l'éducation.

Doigté encore dans la coordination qu'il faut établir avec le sous-maître de la Chapelle pour la réunion des deux corps de musique, lors de certaines cérémonies importantes. On pourrait croire que l'Eglise, représentative de l'autorité morale, conserverait la haute main sur le choix et l'interprétation de la prière chantée. Or, M. le Surintendant tente souvent d'imposer ses vues, ce qui entraînera de regrettables querelles.

Responsabilité accrue pour lui, à la fin du siècle, en raison du droit de regard accordé à ce haut fonctionnaire sur l'Académie de Musique naissante, qu'il dirigera franchement en certains cas.

A ce poste de prestige et de labeur, largement rétribué et que certains exercèrent en dictateurs, commandèrent successivement ou en alternance Jean-Baptiste de Boesset, Jean-Baptiste Lully, Pascal Colasse, Michel-Richard Delalande, François Collin de Blamont et André Cardinal Destouches : la fine fleur du grand siècle.

Compositeurs de surcroît, ils ne se privent pas de faire entendre, au cours de leur mandat, quelque ouvrage de leur cru, qui leur vaudra les applaudissements du beau monde et une gratification du Trésor royal. Au temps où les œuvres en collaboration abondent, les uns se consacrent aux parties vocales, les autres (violonistes, baladins) se réservant les parties instrumentales des entrées de ballets ; cette spécialisation tend à disparaître à la fin du règne, Lully réussissant à prouver qu'un même homme — lui — sait réaliser avec un égal génie les deux démarches de la création, et que la partition en tire plus d'unité.

Au côté du Surintendant se situe le *Maître* auquel on confie la formation des enfants ou pages de la Musique de la Chambre, généralement au nombre de trois : l'état ecclésiastique n'étant pas requis pour cette fonction, bien souvent le Surintendant lui-même en assume la responsabilité. On leur enseigne la grammaire, le chant, le luth, la viole, la danse. Le Surintendant loge chez lui un de ces jeunes musiciens mis à sa disposition pour lui rendre des services, ce qui ne va pas toujours sans défrayer la chronique...

Surintendant, Compositeur, Maître : cette trinité, souvent réduite à une seule et même personne, domine le département de la Musique de la Chambre. Lully et Delalande y régneront sans partage.

Le personnel d'élite qu'ils régissent, chanteurs et instrumentistes, apparaissent tantôt comme des solistes, tantôt comme faisant partie d'un petit ensemble vocal ou symphonique. Les uns représentent ce que nous appellerions des partenaires de musique de chambre. Ils se produisent au bon plaisir du Roi, en ses « récréations particulières » : tantôt une flûte, une viole, un luth, un clavecin, seuls ou réunis pour quelque suite ou sonate en trio ; tantôt une chanteuse qu'accompagnent les instrumentistes ci-dessus nommés, pour un air de cour ou une cantate à la mode.

Ceux qui chantent à la Chambre totalisent une quarantaine de voix, ainsi qu'il apparaît sur les listes les plus complètes : cinq dessus (castrats italiens), huit hautes-contre, huit tailles, huit basses-tailles, huit basses-contre, dont certains appartiennent également à la Chapelle. On y doit adjoindre trois enfants et quatre « filles de la musique ». Les uns et les autres, disponibles à l'occasion, ne forment pas un corps solidaire, et peuvent se pro-

duire en solistes. Les femmes brillent d'un éclat particulier. Anne de La Barre [v. Annexe I], fille de l'organiste du Roi, et Hilaire Dupuy, belle-sœur de Michel Lambert, reçoivent les applaudissements de la Cour. Puis, peu à peu, apparaîtront dans les salons royaux les chanteuses auréolées de leur succès à l'Académie de Musique comme filles du chœur ou filles du rôle : la Le Rochois, la Maupin, la Desmatins, Fanchon Moreau (maîtresse du Dauphin), la Cercamanen, la Antier (maîtresse du prince de Carignan, directeur de l'Opéra), la Le Maure, la Pélissier...

Nanties ou non de brevets, certaines, recommandées par un de leur parent de la musique royale, se produisent en invitées : la femme — Anne Rebel — et les filles de Delalande ; la fille de Couperin, Marguerite-Louise ; les Pièche...

Sous la Régence, ces demoiselles séduisent par leur voix, tout en choquant par leurs caprices, leurs aventures galantes, leur âpreté au gain. Mais la Cour pouvait-elle s'en offenser ?

Côté instrumentistes, Sébastien Le Camus, Léonard Ithier, Pierre Chabanceau de La Barre se distinguent sur le luth ou le théorbe dont les nobles accords jettent leurs derniers feux sous le grand Roi. Marin Marais et Antoine Forqueray touchent la viole de gambe avec un rare talent, tandis que les accents pastoraux de la flûte de Philibert Rebillé, François Pignon Des Coteaux, Michel de La Barre et des frères Pièche émeuvent la Cour.

Mais rien n'égale la réputation de l'artiste assis devant ses claviers pour accompagner, concerter ou se faire entendre en soliste. Fier de l'héritage que lui transmet le luthiste ou le théorbiste, notre joueur d'épinette ou de clavecin, qui joue aussi de l'orgue à la Cour ou à la Ville, transcrit en un langage élégant,

orné, voire contrapuntique, des danses qui, perdant leurs fonctions originelles, gagnent ici leurs lettres de noblesse, et dont l'alternance un peu formaliste se rompt agréablement par la délicate peinture d'un portrait, d'un paysage, d'un sentiment.

D'illustres interprètes enchantent le Roi en ses salons, lors des « appartements » : Jacques Champion de Chambonnières, Jean-Henry Danglebert, François Couperin.

Les clavecins vibrent également sous des doigts féminins. Elisabeth Jacquet rallie tous les suffrages : « A peine avoit-elle quinze ans qu'elle parut à la Cour. Le Roi eut beaucoup de plaisir à l'entendre jouer du clavecin ; ce qui engagea Madame de Montespan à la garder trois ou quatre ans auprès d'elle pour s'amuser agréablement, de même que les personnes de la Cour qui lui rendoient visite, en quoi la jeune Demoiselle réussissoit très bien » (Titon du Tillet).

Marie-Françoise Certain, élève de Lully et amie de La Fontaine qui la célébra, brillait sur le clavecin, tout comme un peu plus tard Marguerite-Antoinette Couperin, fille de François le grand, qu'elle suppléait auprès des Enfants de France.

Tous ces artistes offrirent à l'instrument à cordes pincées les plus belles années de son histoire, même si parfois l'un ou l'autre regrettait son manque d'intensité : « Le Clavecin est parfait quant à son etendüe, et brillant par luy même ; mais comme on ne peut enfler, ny diminuer ses sons, je sçauray toûjours gré à ceux qui par un art infini, soutenu par le goût, pouront ariver à rendre cet instrument susceptible d'expression » (François Couperin, 1713).

D'expressivité, le violon n'en manquait point. Et pourtant, il fallut une lente évolution des mœurs

pour admettre que cette machine sonore servait à autre chose qu'à faire danser. Instrument criard en comparaison de la douce viole, il sonnait haut pour couvrir le bruit des pas et marquer la cadence.

Issus de la puissante corporation des ménétriers de la Ville, les plus valeureux violonistes accèdent à la Cour comme accompagnateurs des bals ou des festins. Ils connaissent parfaitement la danse, puisqu'ils l'enseignent. Mais ces fils de baladins profitent de l'ascendant du plus illustre d'entre eux, le Baptiste, que le jeune Roi couvre de sa protection : Lully saura exploiter ces faveurs en hissant la fonction qu'il représente au rang des arts. Insensiblement, ces joueurs de violon, que l'on entend sans les écouter, capteront l'attention. Certes, leur fonction utilitaire demeure, et les bals de la Cour ne sauraient se passer d'eux. Mais de plus en plus souvent, ils se mêlent aux instruments nobles (luth, viole), leur donnent la réplique et abordent un répertoire qui dépasse les transcriptions d'airs à la mode, pour participer aux créations des divertissements, tragédies lyriques et cantates. Enfin — suprême conquête ! —, après l'Académie de Musique et avant le Concert-Spirituel, le sanctuaire leur ouvre ses portes et bientôt nul ne leur contestera le droit, l'honneur de concerter avec les voix pour la plus grande gloire de Dieu.

L'engouement pour l'Italie aidera aussi à sortir de l'ombre ce parent pauvre, du jour où l'on s'avisera que les compositeurs ultramontains confiaient à leurs confrères des mélodies sublimes, des chants, des traits et des « passages » dignes des plus grands virtuoses. Dès lors apparurent à Paris, à Versailles, sonates et concertos de Rome, Bologne, Venise, et Corelli devint à la Cour de Louis XIV le parangon des artistes français. Les interprètes plus favorisés

s'équipèrent de violons de Crémone (ou tout au moins « façon de Crémone ») et achetèrent des cordes en provenance de la Ville éternelle.

Sa Majesté fait appel, pour la servir, à deux ensembles de violonistes. La Grande Bande des Vingt-Quatre, famille qui se divise en six dessus, quatre hautes-contre, quatre tailles, quatre quintes, six basses, s'annexera bientôt un vingt-cinquième membre chargé de « faire concerter la bande » : le chef d'orchestre. On l'utilise en fractions ou en totalité, la mêlant souvent à des hautbois et bassons.

Du modeste roi des ménétriers au savant prince des virtuoses, de Guillaume Dumanoir à Jean-Marie Leclair, la Grande Bande des Vingt-Quatre comptera dans ses rangs maintes dynasties habiles à manier l'archet : les Léger, Chevalier, Huguenet, La Quièze, Le Peintre, Marchand, Sénallié, Duval, Anet, Rebel, Francœur, Aubert, parmi lesquels se distinguent déjà quelques talentueux compositeurs.

La Cour entend également une bande dite des Petits Violons, groupant une vingtaine de membres (sept dessus, deux hautes-contre, trois tailles, deux quintes, cinq basses, auxquels on adjoint parfois des hautbois et bassons). Elle supplée celle des Vingt-Quatre, sans rivalité apparente, les mêmes artistes servant alternativement ou simultanément dans l'une ou l'autre formation.

Mais, administrativement parlant, la Grande Bande offre une assise plus sérieuse et son prestige dépassera les frontières pour atteindre les cours allemandes et celle de Charles II d'Angleterre.

Enfin, compte tenu de cette réputation croissante du violon en France et de la valeur de ceux qui en jouent, le monarque ne dédaigne pas de faire venir en ses appartements l'un ou l'autre de ces symphonistes qu'il gratifie d'une pension : par

exemple Jacques de La Quièze et Jean-Noël Marchand, dessus, Prosper Charlot et Jean-Baptiste de La Fontaine, basses.

Que de travail attendent les imprimeurs de la musique de la Chambre, qui ne se contentent pas de graver des notes, mais éditent des livrets d'opéras, des circulaires, des billets d'entrée, fabriquent des reliures de partitions ! Là comme à la Chapelle, les Ballard s'imposent avec « quatre presses montées, bons caractères, sept compagnons » (1692).

Mais l'édition musicale coûte cher et avant d'assurer la pérennité d'un ouvrage par son impression, il sera passé et repassé au feu de la rampe à la Cour, à la Ville, fera l'objet de copies, d'interprétations différentes, d'arrangements, de nouvelles versions.

D'où le labeur incessant du noteur ou copiste pour établir des parties séparées distribuées aux interprètes qui souvent en prennent peu de soin et les égarent, ou des partitions destinées aux chefs. L'atelier de copie dépend de la Bibliothèque royale de Musique ; le violoniste François Fossard s'en chargera quelque temps avant de le confier à André Danican Philidor (1684). On sait avec quelle exemplarité ce dernier et son équipe s'acquitteront de cette tâche, au service du Roi et du comte de Toulouse, sur les ordres desquels ils collationneront et réuniront les œuvres majeures du règne, sous reliures armoriées. Ces archives, en dépit de leurs amputations et de leur dispersion, demeurent une source toujours féconde d'étude de la musique sous les Bourbons.

Au monarque, propriétaire des partitions dont il passe commande pour son service ou sa récréation, revient le droit de juger si telles d'entre elles méritent l'imprimatur au profit de sa propre bibliothèque ou si telles autres, présentées à la Cour sans solli-

citation, valent un privilège, au besoin une aide financière du Trésor royal ou d'un noble amateur : les dédicaces nous renseignent sur ce point.

Aux côtés d'un Garde de la Bibliothèque de la musique, existe un Garde des Instruments de la Chambre. Les instruments nécessitent entretien, accords, réparations et font l'objet de transports, de locations : les Pièche, puis les Chiquelier, secondés par le sieur Bourdet, en prendront soin.

Le claveciniste acquiert, avec sa charge, celle de porte-épinette, dont il confie la responsabilité à un homme qui veillera au déplacement des instruments qu'il touche. La fragilité de la mécanique, rendue vulnérable par les allées et venues fréquentes, incite les facteurs à remédier à ces « dérangements », ce qui conduira Jean Marius, en 1700, à inventer un « clavecin brisé portatif », instrument de voyage, démontable, dont les quatre organistes de la Chapelle royale approuvent la construction [v. Annexe IV]. De la simple épinette au grand clavecin du sieur Denis ou au beau Ruckers à deux claviers venant de Flandres, la valeur se détermine moins par l'agencement artisanal des cordes, sautereaux et claviers que par la somptuosité du décor peint sur son couvercle...

Les basses d'archet supportent mal aussi l'inconfort des chariots, la brusquerie des crocheteurs, et leur remplacement coûte cher au Trésor royal !

Toute une armée d'artistes et d'artisans, chanteurs, symphonistes, danseurs, compositeurs, librettistes, facteurs, auxquels s'adjoindront des décorateurs, menuisiers, costumiers, s'affaire ainsi tout au long de l'année pour offrir à la Cour, dans les diverses résidences princières, des divertissements et concerts dignes d'un monarque qui se voulait le plus grand de l'Europe.

II. — Les départements secondaires

1. **L'Ecurie.** — Le plaisir du spectacle ne doit pas faire oublier les cérémonies officielles que s'impose Sa Majesté au regard de la Cour, de la nation, de l'étranger. A ces gestes de parade correspondront une musique sonnant haut : celle de l'Ecurie.

Ce corps d'élite, hérité de François Ier, doit son surnom au local qui l'abrite auprès des fiers compagnons qu'il monte en caracolant. Dès l'installation à Versailles, Louis XIV lui réservera des logements dans une des Ecuries en forme de fer à cheval — la Grande — que Mansart venait d'édifier.

Le prestige de son état pousse certains d'entre eux à acheter une charge rien que pour le titre et à en confier les fonctions à un collègue. L'ancienneté de la compagnie explique son attachement à des dénominations traditionnelles, même si l'instrument dont jouent les musiciens à l'époque du Roi-Soleil ne correspond plus toujours à ces appellations surannées.

Chez M. le Grand Ecuyer dont ils dépendent, on regroupe ces officiers sous des titres de pure convention :

— douze trompettes ;
— douze joueurs de violon, hautbois, sacqueboutes et cornets ;
— six hautbois et musettes de Poitou ;
— huit fifres et tambours ;
— cinq cromornes et trompettes marines.

On le voit, les vents dominent.

Sur les douze trompettes : huit dites « de l'Ecurie », quatre « de la Chambre et Ecurie », les premiers servent exceptionnellement ; les autres, montés à

cheval, s'honorent d'entourer le carosse royal, ce qui entraîne de leur part des revendications vestimentaires [v. Annexe IX], des querelles de préséance vis-à-vis de leurs camarades. On devrait d'ailleurs dire trompettes et timbales, les percussions apparaissant comme le complément indispensable aux sonneries éclatantes des vents. Les musiques écrites le confirment, les dessins et peintures du temps également. La dynastie des Roddes, venue d'Auvergne, investira les meilleures places de ce corps d'élite pendant près de deux siècles.

Sans que l'on puisse l'affirmer, les violons du deuxième groupe paraissent avoir quitté, dans la seconde moitié du XVII^e siècle, l'Écurie pour se retrouver à la Chambre ; quant aux vieilles sacqueboutes, disparues des ensembles instrumentaux à l'époque classique, elles céderont la place à des cornets et serpents. Mais il semblerait plus exact d'assimiler ces douze musiciens aux « douze Grands Hautbois de l'Ecurie » dont la mention apparaît fréquemment sur les documents : dessus, hautes-contre, tailles, bassons, une famille au complet dont les gravures contemporaines nous restituent l'image. Faut-il rappeler que les Danican Philidor, les Hotteterre et les Chédeville dominèrent ce département et passèrent maîtres dans le jeu et la fabrication de ces instruments ?

Dans le troisième groupe, la désignation de hautbois et musettes de Poitou procède d'une habitude ancienne que l'on conservera jusqu'à la Révolution. En réalité, Michel de La Barre, à l'aube du XVIII^e siècle, confirme l'opinion de son temps sur ces instruments champêtres, peu considérés. Il tient de ses collègues, Philibert Rebillé et René Pignon des Coteaux, titulaires de ces charges, « que le Roy leur avoit dit en les leur donnant qu'il souhaitoit

fort que les six musettes fuessent metamorphosés en flûtes traversieres, qu'amoins elles seroient utilles, au lieu que les musettes n'estoient propre qu'à faire dansser les paisanes » [v. Annexe IX].

La lecture des noms des instrumentistes remplissant ces fonctions prouve qu'il s'agit d'un ensemble assez homogène de joueurs de flûtes à bec ou traversières et de hautbois.

Anciennement affectés à l'Armée, les quatre fifres et quatre tambours, en devenant « de la Chambre et Grande Ecurie », réunissent en réalité des joueurs de plusieurs instruments à vent et à percussion, selon les besoins des cérémonies : flûte, flageolet, hautbois, basson ; tambour, tambourin, caisse, timbales. Certains, comme François Matrot, pratiquent à la fois l'un et l'autre. Dans leurs rangs se comptent aussi des hommes dont nous retrouvons les noms parmi les trompettes.

Les Laubier apparaissent avec constance dans cette rubrique où Nicolas Perrin accomplit une carrière particulièrement longue.

Au début du règne de Louis XIV, le cromorne vit ses dernières années, même si les facteurs en perpétuent le timbre « cruchant » dans les orgues. Nos artistes de l'Ecurie en jouent-ils encore à la fin du XVII^e siècle ?...

En revanche, la trompette marine subsiste et redevient même à la mode grâce à quelques virtuoses comme Jean-Baptiste Prin. Dans *Le Bourgeois gentilhomme*, Molière fait dire à M. Jourdain : « La trompette marine est un instrument qui me plaît et qui est harmonieux. » Comme son nom ne l'indique pas, ce monocorde (parfois à deux cordes !) se frotte avec un archet et sa haute caisse triangulaire vibre fortement.

Parmi ces musiciens, presque tous occupent, sous

une autre rubrique, d'autres fonctions, notamment celles de flûtistes ou hautboïstes. Là encore, les Danican Philidor s'imposent et Nicolas Dieupart ne restera pas un inconnu.

Cette classification artificielle ne doit pas cacher une réalité : celle d'une réserve d'une quarantaine d'instrumentistes à vent et quelques percussions mis à la disposition du souverain en de multiples occasions : sonner à la tête des chevaux du carrosse du Roi ou de la Reine au cours de leurs entrées dans les bonnes villes de France ; participer aux Te Deum, aux transports de drapeaux, aux entrées d'ambassadeurs, aux lits de justice ; aux sacres [v. Annexe VII], aux mariages et pompes funèbres des princes ; fêter le premier de l'An ; jouer l'aubade de la Saint-Louis ; assister au départ de la Cour à la chasse, du monarque à la guerre ; chevaucher auprès de lui dans ses déplacements d'une résidence à l'autre ; faire cohorte à ses invités sur la terrasse de Saint-Germain, le long du canal de Versailles, dans la forêt de Fontainebleau ; mener jusqu'à la salle du festin les plats du grand couvert... Où ne se montrent-ils pas ?

Vu la rareté des instruments à vent et l'absence de ceux à percussion parmi le personnel de la Chapelle et de la Chambre, le département de l'Ecurie fournira ce précieux renfort à l'orchestre dans les grands motets, les divertissements, les bals et les opéras prévus pour le service ou le plaisir de Sa Majesté.

Ces musiciens attirent sans doute autant l'œil que l'oreille, tant leurs livrées chatoient. Partout du taffetas bleu ou cramoisi, des galons d'or et d'argent, des bas écarlates pour parer ces hérauts chapeautés de demi-castor et ceinturés de buffle !

2. **L'Armée.** — Très proche des musiciens de l'Ecurie — parfois les mêmes —, ceux de la Maison militaire se trouvent répartis dans divers régiments.

Parmi les *Gardes du corps*, vingt-huit portent le titre de trompettes, mais quatre seulement remplissent la fonction, sous le nom de Trompettes des Plaisirs du Roi. On en compte un par compagnie (Noailles, Duras, Lorge, Villeroy), plus un timbalier commun aux quatre compagnies. Affectés à la garde personnelle du monarque, ils servent autant à la Cour qu'en campagne.

Les *Chevau-lêgers* et la *Gendarmerie françoise* possèdent aussi dans leurs rangs un trompette par compagnie, plus un timbalier pour l'ensemble du corps.

Les *Cent-Suisses*, qui précèdent le cortège royal se rendant au sanctuaire ou en sortant, défilent avec trois tambours et un fifre, les *Invalides* avec quatre tambours.

Pour les *Mousquetaires*, « quand le Roy retablit la première Compagnie en 1657, on y mit un Trompette. Il y a beaucoup d'apparence qu'il y en avoit eu un dès sa premiere institution. On ôta le Trompette vers l'an 1663, et l'on mit cinq Tambours et un Fifre. En 1665, on mit trois Hautbois dans les deux compagnies ; dans la suite, on ôta le Fifre et on ajoutâ un sixiéme Tambour et un quatriéme Hautbois. Les Tambours des Mousquetaires sont beaucoup plus petits que ceux de l'Infanterie, et battent d'une manière toute differente et beaucoup plus gaïe. Les Mousquetaires sont la seule troupe de cavalerie de la Maison du Roy où il n'y ait ni Trompettes ni Timballes ». Les plus prolifiques d'entre eux, à la fin du règne, se nomment les Desjardins.

Tous ces hommes partent au combat investis de

missions précises. Les trompettes, montés à cheval, transmettent en formules sonores des commandements à la cavalerie : le boute-selle, la marche, l'appel ou ban, la retraite, le guet, la sourdine. Les tambours scandent des messages rythmiques à l'adresse de l'infanterie ; cela s'appelle : battre la Diane, battre aux champs, battre la générale, battre l'assemblée, battre la marche, battre la fricassée, battre la charge, battre la retraite, battre la chamade, battre au ban...

Les uniformes des uns et des autres les font remarquer dans les défilés. Le drap de Berry bleu, le velours rouge ou blanc, le galon d'or fin de Milan rehaussent leur allure. Il leur sied de sonner avec fierté d'une trompette dont les banderoles frangées d'or portent les armes et la devise du chef de la troupe, et de frapper avec vigueur sur les caisses revêtues de fleurs de lys et de soleils d'or. D'ailleurs, l'abandon de celles-ci sur le terrain se ressent comme la perte d'un drapeau.

Ils parlent tantôt un langage de parade, dans les marches, les défilés, les processions de drapeaux vers les sanctuaires ; tantôt un langage d'action sur les champs de bataille, où ils courent des risques : plus d'un musicien y laissa la vie.

Enfin, ils mêlent leurs voix héroïques aux concerts et divertissements pacifiques que leurs collègues de la Chapelle, de la Chambre et de l'Ecurie organisent dans les résidences royales. Les seize hautbois et bassons des Mousquetaires participent régulièrement aux bals de la Cour, où on les associe à la bande des Vingt-Quatre Violons.

III. — Les étrangers

La politique musicale suivant de près les affaires du royaume, l'accueil réservé aux étrangers en dépendra.

L'Italie, terre des arts, ne laissera indifférent aucun monarque d'Europe, aussi son influence en France ne date-t-elle pas des Bourbons. François Ier admit en sa musique des instrumentistes d'outremonts ; Henri IV reçut Caccini et Louis XIII écouta avec admiration les chanteurs de la péninsule. Si les alliances avec des Médicis favorisèrent ces relations, l'arrivée de Mazarin en France ne pourra que renforcer le prestige des interprètes (la cantatrice Leonora Baroni, le castrat Atto Melani), des joueurs d'instruments (le violoniste Lazzarini), des compositeurs (Luigi Rossi) et des machinistes (Jacopo Torelli). Le ministre tentera d'implanter l'opéra italien en imposant les partitions de Cavalli. Bernardo Pasquini, accompagnant à Paris le légat du pape, jouera du clavecin devant Louis XIV (1664). Entre-temps, le jeune Roi entretint une troupe fixe de musiciens italiens agrégée à son Cabinet et payée sur la cassette : on profitera de la disparition de Mazarin pour la supprimer (1666).

Car le vent tourne pour les Italiens du jour où l'un de leurs compatriotes, un Florentin devenu baladin à la Cour de France, tout en franchissant prestement les échelons de la gloire, prétend servir son Roi, qui vient de le nommer surintendant (1661), en imposant une esthétique française. Au Louvre, à Saint-Germain, à Fontainebleau et bientôt à Versailles, on peut désormais se passer des leçons de Rome, Bologne, Naples ou Venise. Une crise de nationalisme se déclare grâce à — ou à cause de — Jean-Baptiste Lully. Aidé du librettiste Philippe Quinault et du machiniste italien — ultime concession — Charles Vigarani, il instaure une tragédie lyrique *alla francese* qui marquera son pays d'adoption pendant un siècle.

Certes, il accepte quelques Italiens dans la mu-

sique royale, notamment les castrats, par coutume : Antonio Bagnera, Antonio Favalli, Tomaso Carli, Giuseppe Nardi, Hyacinthe Mazza, Antonio Paccini, Philippe Santoni, Francisque La Fornara s'installeront à Versailles où la chapelle retentira de leurs chants suaves.

Mais si le joueur de basse de viole Teobaldo di Gatti, Florentin d'origine, parvient à se placer sous le patronage du Surintendant, qui le fait entrer à l'orchestre de l'Opéra, d'autres éprouvent des difficultés à se maintenir, en dépit — ou en raison — de leur talent, tel le Romain Paolo Lorenzani, auteur de beaux motets, qui devient maître de la musique de la Reine (1679), mais n'accédera jamais à la Chapelle royale. De même, l'italianisme avoué de Marc-Antoine Charpentier ne lui porta-t-il pas préjudice à la Cour ?

Une fois Lully disparu, le joug s'allège et la cote de la musique ultramontaine remonte. Jean-Baptiste Stück, d'origine allemande mais né aussi à Florence, fait carrière en France où il prêche en faveur d'une *Union de la Musique italienne et française* (1729), à l'heure où les œuvres de Delalande, Couperin et Campra prônant la « réunion des goûts » rencontrent de plus en plus d'adeptes. Le violoniste génois Guido, dit Antonio, se fixe à Paris, où les sonates de son contemporain Michel Mascitti connaissent le succès. Sous la bannière de Corelli, la sonate et le concerto pénètrent en France : leurs fruits les plus beaux viendront de Jean-Féry Rebel, François Duval, Joseph Francœur, Jacques Aubert, pour aboutir à Jean-Marie Leclair.

Les Etats de Savoie serviront de trait d'union entre les esthétiques française et italienne. D'Annecy, de Chambéry et de Turin partiront vers la Cour de France des chanteurs et instrumentistes, au gré

des fluctuations politiques et des alliances. Celles-ci serviront l'influence de notre musique, surtout entre 1619, date du mariage de Christine de France, sœur de Louis XIII, avec Victor-Amédée Ier, et 1728, date de la mort d'Anne d'Orléans, nièce de Louis XIV, épouse de Victor-Amédée II et première reine de Sardaigne (1714). Après la vogue du ballet de Cour à la française, florissant à Turin, le Roi possédera ses Vingt-Quatre Violons sur le modèle de ceux de Louis XIV. Lyon servira de plaque tournante pour envoyer des artistes de Paris vers Turin. D'autres arriveront de Grenoble ou d'Avignon. Les fêtes équestres ou aquatiques données dans cette ville ressemblent fort à celles produites au Louvre ou sur le canal de Versailles.

Si les Farinel ou les La Pierre s'installent à Turin, en sens inverse, de Megève arrive Georg Muffat pour travailler à Paris la composition avec Lully. Un peu plus tard, Leclair et Guillemain prendront, à Turin, des leçons de violon auprès de Giovanni Battista Somis, qui se fera applaudir à la Cour de France avec Guignon, autre Piémontais fameux.

Rappelons que François Couperin profitera de la présence de son cousin Marc-Roger Normand à la Cour de Turin, pour signer d'un pseudonyme italien — nous ne savons pas lequel — son recueil des *Nations* : « Je feignis qu'un parent que j'ay, effectivement, auprés du Roy de Sardaigne, m'avoit envoyé une Sonade d'un nouvel Auteur italien : je rangeai les lettres de mon nom de façon que cela forma un nom italien, que je mis à la place. La Sonade fut devorée avec empressement, et j'en tairay l'apologie. Cela cependant m'encouragea. J'en fis d'autres ; et mon nom italiénisé m'attira, sous le masque, de grands applaudissements. »

Ainsi s'infiltre insidieusement chez nous cet art

ultramontain et l'on ne s'étonnera point qu'un prince de Carignan obtienne, en 1730, la direction de l'Opéra de Paris.

Fait curieux, les Espagnols n'abondent point en une Cour où, pourtant, le mariage royal leur promettait une ouverture. Mais la Reine, trop discrète personne, peu avertie des choses de la musique, ne sut pas les imposer. Tout au plus le jeune Louis XIV — pour lui plaire ? — se mit-il à la guitare sous la houlette de Bernard Jourdan de La Salle, venu de la péninsule Ibérique.

Mais tandis que Louis XIV obtenait la main de la fille de Philippe IV, en retour, il accordait celle de sa nièce, Marie-Louise d'Orléans, à Charles II d'Espagne, en attendant d'installer sur ce même trône son petit-fils le duc d'Anjou, sous le nom de Philippe V. Ces tractations ne vont pas sans envoi d'ambassades, mais aussi d'artistes. Lorsque Marie-Louise, âgée de dix-sept ans, se met en route vers Madrid en 1679, on prévoit dans sa suite des musiciens, et non des moindres, puisque le violoniste Michel Farinel et son épouse la claveciniste Marie-Anne Cambert, fille du compositeur, en font partie, ainsi que le maître à danser Guillaume Dumanoir. D'autres joueurs d'instruments et chanteurs appartenant à la Musique du Roi ou à celle du duc d'Orléans, se joignent à eux pour former une troupe de trente-quatre artistes qui s'engagent à « chanter en musique, jouer et représenter ce qui leur sera ordonné ».

Les alliances entre les trônes de France et de Grande-Bretagne, puis les mouvements révolutionnaires qui drainèrent sur notre sol les princes d'outre-Manche pouvaient entraîner d'importants échanges artistiques entre les deux couronnes. N'oublions pas qu'Henriette de France épousa

Charles Ier tandis que sa fille Henriette devint duchesse d'Orléans en 1661.

Les contacts musicaux ne manquaient point, au début du siècle, où un Nicholas Lanier, d'origine française, entra au service du prince de Galles puis de Charles Ier. Un peu plus tard, le violoniste français Louis Grabu s'introduisit à la Cour du Roi d'Angleterre, dont il devint en 1665 compositeur, puis Master of the King's Music. Charles II entretenait, à l'image du Roi de France, une bande de Vingt-Quatre Violons réputée. Grabu rentra en France en 1679 à la suite d'une disgrâce encore mal expliquée ; il n'en revint pas moins en Angleterre en 1683. Pendant ce temps, Robert Cambert, l'un des initiateurs en France de l'opéra, dont il reçut le privilège royal, se heurta aux malversations de ses financiers, comme à l'avidité de Lully, prompt à ramasser un héritage artistique qu'il se sentait apte à faire fructifier grâce à l'appui de Louis XIV. Aussi Cambert préféra-t-il se réfugier à l'étranger et tenter d'implanter à Londres une Académie d'Opéra à la française, avec le soutien de Grabu. L'affaire échoua et le compositeur mourut en la capitale anglaise dans des conditions restées obscures.

A cette époque, le futur maître des enfants de la Chapelle de Charles II et compositeur pour les violons de Sa Majesté, Pelham Humfrey, venait à Paris parfaire sa culture musicale ; il représente un maillon important de l'influence française outre-Manche, influence perceptible chez son élève Henry Purcell notamment. Ce dernier, au service de Charles II jusqu'à la mort du monarque (1685), puis à celui de Jacques II jusqu'à son exil en France (1688), tout en s'attachant à la nouvelle couronne, écrivant force odes, divertissements et anthems pour Guillaume III et la Reine Mary, resta fidèle

à une esthétique lullyste, en dépit d'événements politiques qui éloignaient de son horizon les artistes de la Cour de France.

Les artistes anti-orangistes ne semblent pas rejoindre en masse les Stuarts exilés ; les papiers de la Maison de Jacques II le dévot, comme de celle de Jacques III le prétendant, ne fournissent le nom d'aucun musicien notoire. Sans doute Louis XIV proposa-t-il à ses hôtes du Château-Vieux de Saint-Germain-en-Laye quelques chanteurs ou joueurs d'instruments de sa propre Maison : peut-être ce Jonquet le cadet, organiste de la paroisse de Saint-Germain vis-à-vis le château, qui mourut prématurément d'une chute de cheval en 1727. La famille de ce musicien, qui possède sans doute des attaches avec l'Angleterre, où deux d'entre eux se rendront en 1721, se retira à Saint-Germain plutôt que de servir le Régent, après son pacte avec George Ier de Hanovre.

En dépit des remous politiques et des changements dynastiques, les artistes circulent ; les partitions aussi. Le claveciniste Charles Dieupart s'installe à Londres vers 1700, dédie à la comtesse de Sandwich ses six Suites (1701) et écrit de la musique pour le Drury Lane Theatre. *Les Caractères de la danse* (1715) de Jean-Féry Rebel traversent la Manche, avec des danseurs et danseuses de France qui reçoivent un accueil chaleureux ; Hændel lui-même dirigera à Londres ce divertissement. Et si ce célèbre compositeur reste volontiers à l'écoute des mouvements chorégraphiques d'un Lully ou d'un Rebel, il n'en demeure pas moins sensible au style noble et recueilli des motets de Delalande, le beau-frère de ce même Rebel.

Les relations musicales France-Angleterre existent donc, malgré quelques décennies de conjoncture

défavorable, et bien que les documents, les dates manquent encore pour en préciser les étapes. Elles atteignent entre 1660 et 1730 un degré d'échange qu'elles ne retrouveront plus avant l'éclosion de l'école impressionniste.

Du Septentrion descendent, au hasard des déplacements de princes, des artistes fidèles qui les suivent dans leurs voyages, voire leur exil. La France accueillera un temps Christine de Suède, reine qui invita Anne de La Barre à sa Cour de 1652 à 1654 et y entretint, à partir de 1646, une troupe de six violonistes français parmi lesquels Pierre Verdier, qui s'installa à Stockholm. Christine appréciait le style de la danse française.

L'Europe du Nord entend les musiciens, les musiques créées pour le Louvre, Saint-Germain, Fontainebleau ou Versailles. Buxtehude connaît les pièces de clavier de Nicolas Lebègue, Anne de La Barre chante des airs de Cour à Copenhague, les éditeurs d'Amsterdam proposent à nos auteurs de publier leurs œuvres. Henry de Thier dit Du Mont abandonne le pays de Liège pour jouer de l'orgue à Paris ; l'on sait qu'il terminera brillamment sa carrière comme sous-maître de la Chapelle royale. Son compatriote Daniel Daniélis, après avoir résidé quelque temps en Allemagne, se fixa en France où il chercha en vain à succéder à Du Mont. De Gand viennent Hilaire Verloge dit Alarius, basse de violon chez le Roi, et les Lœillet, hautboïstes et flûtistes, qui éditeront à Paris leurs sonates. Maximilien II de Bavière, exilé quelque temps à Bruxelles puis à Mons, amena des musiciens dans sa suite lorsqu'il séjourna en France.

En dépit des alliances entre le Roi de France et la Saxe, la Bavière, le Palatinat, rien ne laissait supposer qu'il existât dans les pays germaniques sinon

une école musicale, du moins une pépinière de compositeurs valeureux. Nulle information ne parvint jusqu'à Paris à propos d'un certain Jean-Sébastien Bach, que pourtant le présomptueux Louis Marchand redouta de rencontrer.

En attendant, les Princes-Electeurs, entichés des fastes de la Cour de France, délèguent à Paris et Versailles des artistes encore méconnus : Froberger, l'organiste de Vienne ; Johann Fischer, quittant Stuttgart pour s'attacher au service de Lully ; Cousser, élève de ce dernier huit années durant avant de prendre en main les destinées de l'Opéra de Hambourg ; Johann Paul von Westhoff, violoniste en Saxe, précurseur dans le domaine de la sonate ; Pantaleon Hebenstreit, natif d'Eisleben, inventeur d'un tympanon qui excita la curiosité des Parisiens ; Freinsberg, organiste, qui sous le nom de Guilain, s'installe à Paris ; Telemann, originaire de Magdebourg, dont le premier voyage à Paris (1707) passa inaperçu, mais qui y revint (1737), quittant provisoirement Hambourg pour renouer avec des musiciens français qu'il admirait, comme Campra ; Johann Joachim Quantz, élève du flûtiste français Buffardin, ami de Blavet qu'il rencontra lors de son séjour à Paris (1726).

Mais en définitive, mis à part les Italiens qui d'emblée se posent en rivaux, les étrangers, qu'ils viennent du Nord, du Sud, de l'Est ou de l'Ouest, apparaissent souvent comme des curiosités dont la production exhale une saveur exotique qui intéresse, sans inquiéter par la valeur de son message. Les artistes de Sa Majesté Très Chrétienne, plaçant le renom de leur musique au niveau de celui de leur souverain, croient sincèrement ne devoir redouter personne, ou presque. Il faudra attendre le milieu

du XVIIIe siècle pour que la France prenne conscience de la puissance de ces talents disséminés en des principautés faibles encore sur l'échiquier politique, mais fortes d'un devenir menaçant.

Le recul de la monarchie bourbonienne, l'éveil de la personnalité allemande, l'ouverture de Paris sur un monde musical international au Concert-Spirituel et chez les mécènes de la haute finance, favoriseront alors des échanges avec les compositeurs de Hambourg, Berlin, Vienne, Salzbourg, Prague, Mannheim ; les connaissant, on commencera à les craindre...

Il apparaît que le Roi de France peut compter, à la fin du XVIIe siècle, sur une masse de chanteurs et joueurs d'instruments, solistes ou groupés, pouvant atteindre deux cents membres, dont environ cent vingt permanents immédiatement disponibles, les autres réquisitionnables à volonté, si l'on rassemble les officiers, les ordinaires, les extraordinaires, les musiciens suivant la Cour, les étrangers de passage et les artistes invités.

Cette équipe diversifiée et qualifiée fait honneur à la Cour, mais son entretien coûte cher. Ne nous étonnons donc pas des mesures prises, sous Louis XV, pour en amenuiser le nombre et répondre ainsi à une nécessité d'économie qu'impose la situation politique, à l'heure où l'autorité des Bourbons décline et où la société se transforme. L'édit de 1761 fusionnant la Musique de la Chambre et la Musique de la Chapelle marquera, pour nos artistes, la fin d'une époque faste, où la Cour dictait à la Ville le ton et les manières.

Chapitre III

LA CARRIÈRE

I. — L'accession à la charge

Accéder à l'un des départements qui constituent la Maison du Roi ne s'avère point chose facile. Les dispositions musicales y aideront : mais il faudra aussi de bonnes relations à la Cour et de la fortune personnelle...

Le talent et les recommandations suffiront pour faire partie des *ordinaires* de la musique et devenir ainsi l'un de ceux ou celles qui servent « ordinairement », avec une fréquence déterminée par la nature de leur emploi. Il n'existe pas de *numerus clausus* : selon les époques, les circonstances, les cérémonies, le Roi en décide le chiffre. L'agrandissement de la Chapelle à Versailles justifiera l'augmentation des chantres ; la création de l'Opéra nécessitera des chanteurs et danseurs en plus grande quantité ; la multiplication des bals, des fêtes de plein air, des défilés militaires entraînera l'emploi de hautbois et trompettes supplémentaires ; l'évolution du langage concertant imposera, au sanctuaire, des violons et des flûtes que la tradition interdisait.

A défaut de ce statut d'*ordinaire*, qui assure une régularité de fonction et de rétribution, on pourra viser à celui d'*extraordinaire* qui permet, de temps à autre, de se mêler au personnel en place pour en renforcer l'effectif. Ces surnuméraires devront se contenter de gratifications ou, s'ils se hissent au rang de solistes, de pensions sur la cassette.

Quelques joueurs d'instruments mineurs, maîtres à danser d'occasion, dépourvus de brevet, parviennent à se faire entendre pendant une aubade, un divertissement organisés dans une des résidences royales. Itinérants, on les appelle des *musiciens suivant la Cour* : n'espèrent-ils pas, un jour, se rendre assez indispensables pour s'intégrer à une bande de la Chambre ou de l'Ecurie ?

Prenons garde maintenant de confondre la fonction et le titre. Si l'exercice du métier suffit à notre musicien, il se contentera d'entrer comme *ordinaire*. Mais, si l'envie lui prend d'une promotion, le titre d'*officier* en imposera à son entourage ; il y gagnera, en sus, après un débours important pour l'achat de l'office, un revenu annuel et un capital à transmettre. Ce triple aspect de l'opération : professionnel, social et financier, séduira les plus ambitieux. Leur calcul s'avère efficace, puisque la postérité retiendra leurs noms et souvent leurs œuvres.

1. **La candidature.** — Trois conditions accompagnent la candidature de l'officier. D'abord « être de bonnes vie et mœurs » : respecter le roi, la nation, appartenir à une famille que rien n'entache, justifier soi-même de « bonne conduite ». Exigences de pure forme, puisque, chez les musiciens comme ailleurs, se glissent plusieurs coquins ou libertins pour occuper des postes de responsabilité, voire au sommet.

Il faut ensuite prouver que l'on professe et pratique la religion catholique, apostolique et romaine : la clause ne souffre pas d'exception, après la Révocation de l'Edit de Nantes (1685), à l'heure où l'on pourchasse impitoyablement les adeptes de la R.P.R. (religion prétendue réformée).

Enfin, en raison de la vénalité des offices, inter-

vient un problème d'argent en une corporation — celle des musiciens — qui en possède peu. Comment réunir le capital nécessaire à l'acquisition ? La charge n'ira-t-elle pas au plus riche et non au plus méritant ? Nul n'oserait affirmer que l'on ne vit jamais ce cas-là.

Pourtant, un certain nombre de textes tendent à prouver que pour ces offices musicaux, la capacité compte pour beaucoup. On entre avec de l'argent, mais aussi avec une réputation. On attend la vacance d'un poste, des années souvent ; pendant ce temps, on fait ses preuves. L'exercice du métier comme *ordinaire*, ou à titre exceptionnel, précède souvent la titularisation.

L'âge d'entrée en charge (non en fonction) demeure très variable : il dépend du talent comme du hasard, d'une recommandation comme d'une alliance familiale bénéfique.

Mais n'accède pas qui veut à n'importe quel office, même avec de l'argent. Un ultime barrage découragera les intrigants : le concours.

L'avis du Roi entre pour beaucoup dans la décision. Son goût reconnu pour la chose musicale dispense d'en discuter, et la place de sous-maître à la Chapelle se trouva bien remplie en 1663 :

« Aprés les essais qu'on a faits
De quantité de Gens parfaits
En profession Muzicale,
Pour de la Chapelle Royale,
Par mérite et non par bon-heur,
Avoir la maîtrize et l'honneur,
Le Roy, dont l'oreille est sçavante
En cette science charmante
Par un vray jugement d'Expert,
A choizi Dumont et Robert,
Tous-deux rares, tous-deux sublimes,
Et tous-deux excellentissimes ;

Bref, chacun demeure d'accord
Que sans faire à personne tort
De ceux qui parurent en lice,
On leur rend à tous-deux justice :
De la Cour c'est le sentiment,
Et le nôtre, pareillement. »

(Loret, 7 juillet 1663)

Pour la nomination de l'organiste de la Chapelle royale, en 1678, « l'on fist jouer les plus habiles maistres de France. On en trouva beaucoup d'excellens, et le Roy en demeura si satisfait, qu'il en choisit quatre au lieu d'un » (*Mercure galant*, juin 1678) : Lebègue, Nivers, Thomelin et Buterne. Les détails manquent malheureusement sur l'organisation des épreuves.

Dans ces compétitions de haut niveau, les trafics d'influence jouent encore : ce genre de service s'achète parfois sans que l'on s'en cache. Ici, les candidats se trouvent, au départ, presque à égalité de talent, mais la protection d'un homme bien en Cour aidera le choix final. La maîtresse du Roi recommande l'un, Bossuet appuie l'autre ; Lully pousse un disciple, Lebègue en propose un autre ; le clan français soutient un traditionaliste, le clan des Orléans souhaite un italianisant. Dans l'ensemble, la balance des tendances se maintient.

Le concours de 1683 pour la désignation de quatre sous-maîtres à la Chapelle, après un éliminatoire, respectera ce délicat dosage, non sans sacrifier, au passage, de valeureux candidats. Des trente-cinq prétendants sortent deux ecclésiastiques : Minoret et Coupillet, et deux laïcs : Delalande et Colasse. La sagesse ne dictait-elle pas, en place des deux premiers, les noms de Mignon, Daniélis, Charpentier, Desmarest, Lorenzani ou Nivers, moins clercs, mais plus musiciens ?

Dans certains cas, en dernier ressort, le Roi tranche. En 1693, « l'après dinée, il voulut bien entendre jouer sept organistes différents pour en choisir un à la place d'un des siens (qui s'appelait Thommelin), qui était mort ; mais, après les avoir entendus, il ne voulut pas déclarer son choix, qu'on sut trois jours après être tombé sur un nommé Couperin » (Sourches, 27 décembre 1693). Pouvait-on mieux en décider ?

2. **L'achat et la vente.** — L'officier va devoir maintenant matérialiser son projet. Son prédécesseur, ou les héritiers de celui-ci, lui font une *résignation* qui se solde par le versement du prix de la charge. Le montant se réfère à des barèmes, mais une certaine souplesse entre en jeu selon les parties en présence, surtout s'il s'agit d'une transaction familiale. Sinon, la somme peut se discuter devant notaire, chacun cherchant avant tout son intérêt. Cotés bas dans la hiérarchie des offices de la Maison du Roi, les prix de ceux attachés à la musique s'échelonnent de 1 500 à 25 000 livres tournois, exceptionnellement à 30 000 (maître de musique de la famille royale) : sommes de peu de conséquence, mais qui représentent cependant, pour notre acquéreur, un capital difficile à réunir. On frappe alors à la porte d'un parent, d'un ami, d'un protecteur, auxquels il faudra, des années durant, verser les intérêts de cet emprunt. Certains achats importants comportent une mise de fonds initiale de la moitié, assortie d'une rente viagère à la veuve ou aux enfants du vendeur.

Une fois l'essentiel versé, commencent les débours annexes... D'abord le paiement de l'*agrément de vente*, correspondant à l'assentiment du Roi vis-à-vis de cette négociation ; puis les « espingles de la

femme » : « don fait à une femme quand on conclut quelque marché avec son mari ».

Un *brevet d'assurance* viendra sceller, sur les registres du secrétariat du Roi, la validité de l'opération et garantir à l'acheteur le prix qu'il pourra exiger de son successeur, le jour où il souhaitera se dessaisir de son office (compte non tenu des trafics, surenchères et pots de vin).

Le nouveau venu reçoit alors un parchemin sur lequel s'inscrivent des *lettres de provisions* ou *de retenue* enregistrées en différentes administrations (Bureau des Ecuries, Chambre des Comptes, Cour des Aides) ; occasions de délier à nouveau sa bourse. Admis à prêter serment — formalité indispensable avant de toucher des revenus —, notre homme laissera là encore quelques deniers au Trésor.

L'heureux élu à la Grande Ecurie s'astreindra à fêter avec ses camarades l'événement sous forme d'une *réception* comportant des cadeaux en espèces et en nature qui lui coûteront fort cher. L'un d'eux fait ses comptes : « Repas, 120 l.t. [livres tournois] ; gants, douze paires, 12 l.t. ; argent, 15 l.t. à chacun, 125 l.t. ; caffé le soir, 6 l.t. = 263 l.t. ... » Nul ne peut se soustraire à cette servitude amicale.

En additionnant le prix de la charge, les épingles, les commissions de notaire, les droits de mutation, les versements aux bureaux d'enregistrement, les frais de serment, les cadeaux de réception, les intérêts des prêts « sur le pied du denier vingt », la somme initiale se trouve augmentée de moitié dans le meilleur des cas.

En 1726, Destouches évoque « le derangement de ses affaires le metant hors d'etat de satisfaire à son engagement » de payer les 10 000 l.t. convenues à la veuve Delalande pour la charge de surintendant. Rien ne s'arrange pour lui, puisque l'année suivante

il avoue qu' « il a été obligé de payer à la veuve et la fille dud. feu Sr de La Lande la somme de 6 000 l.t. (...), mais que la situation de ses affaires ne lui ayant pas permis de rembourser cette somme sans en faire l'emprunt, il suplioit Sa Majesté de luy accorder un pareil Brevet, avec faculté de l'hipotéquer à ceux qui lui ont presté pour payer une dette aussi légitime ».

François Bureau ne possède pas plus de 1 000 l.t. pour acquérir sa charge de hautbois de l'Ecurie, qui vaut 4 000 l.t. Par bonheur son vendeur lui accorde sept ans pour s'acquitter de cette somme : 1 000 l.t. la première année, 500 l.t. les six suivantes.

On le voit, du simple joueur d'instrument de l'Ecurie au Surintendant de la Chambre, l'affaire se traite avec difficulté !

Rien ne s'oppose à ce que le musicien favorisé par la fortune ne convoite deux offices : plusieurs portions d'une même charge (deux trimestres si elle est trimestrielle ; deux semestres si elle est semestrielle) ; ou deux charges différentes dans le même département (Chapelle, Chambre, Ecurie) ; ou une seconde charge musicale à la Cour, hors la Musique du Roi (chez le Dauphin, chez le duc d'Orléans) ; ou le même type de charge exercée sous deux autorités (claveciniste chez le Roi et claveciniste chez la Reine).

Si les cas de cumul foisonnent, celui de Delalande confond : tous les postes clefs lui reviennent, hormis un semestre de la surintendance.

Des charges non musicales viennent parfois tenter un officier déjà inscrit à la Musique : maître palefrenier de la Grande Ecurie, huissier de salle de la Dauphine, grand valet de pied du Roi, chapelain de la Reine, valet de chambre de la duchesse de Bourgogne...

II. — Le délaissement de la charge

1. **La survivance.** — Détenteur d'un ou plusieurs offices, le musicien ne saurait en laisser échapper la propriété qu'à bon escient. Aussi doit-il prévoir sa succession au mieux de ses intérêts. La *survivance* lui permet, de son vivant, de choisir son héritier [v. Annexe V]. Cette résignation se présente de manière plus ou moins radicale : ou bien le successeur reçoit la promesse de la charge mais n'en jouira qu'à la mort ou à la démission du titulaire ; ou bien le résignant et le résignataire exercent la charge en alternance, ou en l'absence l'un de l'autre, le premier se gardant néanmoins les avantages financiers de la situation.

La survivance s'achète. Son prix se calcule en fonction de la valeur de l'office (environ 600 l.t. pour une charge de 3 000 l.t.).

Bien que propriétaires de leurs charges, avant de traiter, les musiciens s'assureront de l'autorisation du Roi, qui en conserve le contrôle : cet *agrément sur mutation* fera rentrer encore quelques louis dans les caisses de l'Etat.

Si le titulaire tarde à mourir ou à démissionner, l'affaire devient mauvaise pour l'acquéreur, puisque son avance d'une partie du capital ne lui rapporte pas de revenus. Le chantre Laurent Dupré en fera les frais à ses dépens, acceptant en 1671 la survivance de François Pinel, qui ne devait s'éteindre qu'en 1709, seulement trois mois avant son survivancier.

Cas plus exceptionnel encore, celui de François Couperin recevant en 1717 la survivance d'un Jean-Baptiste Henry Danglebert, vieilli et malade [v. Annexe VI]. Lorsqu'en 1730 la santé de Couperin décline, il se décide à transmettre sa survivance à sa

fille, Antoinette Marguerite. Couperin meurt avant Danglebert... à la disparition duquel Louis XV supprime la charge. Ainsi Couperin, sa fille et le survivancier de celle-ci, Bernard de Bury, exerceront-ils en vain leur talent en cet office sans en posséder le titre ni les revenus.

Lorsque le survivancier prédécède le titulaire, ce dernier cherche un autre héritier. De même lorsque le survivancier dénonce le contrat. Si, au moment de la mort de l'officier, le survivancier démissionne, la charge revient sur le marché.

La transmission d'une charge préoccupe surtout le père soucieux d'établir celui de ses enfants porteur de promesses musicales. On meurt jeune à cette époque, aussi cette décision peut-elle intervenir alors que le titulaire, frisant la quarantaine à peine, désigne un fils de dix ans ou moins. Cet investissement sur des valeurs incertaines étonne ; aussi le Roi n'accorde-t-il cette faveur qu'à des familles à l'habileté éprouvée. Les Philidor se montrèrent dignes de cette confiance ; d'autres, moins valeureux, se verront contraints de confier à des collègues plus brillants, moyennant finance, l'exercice de leur charge (les fils de Boesset et ceux de Lully).

A défaut d'héritage direct, l'officier transmet l'office à un parent proche ou éloigné, ou à un futur gendre, ou à un ami.

2. **La vétérance.** — Tout musicien du Roi peut obtenir des *lettres de vétérance* après vingt-cinq années consécutives de service dans une même charge, à condition de s'en démettre au profit d'une personne agréable au souverain.

Comme la survivance permet à celui qui en bénéficie une entrée en activité — même discontinue — en pleine jeunesse, le musicien atteindra parfois un

nombre d'années d'exercice bien supérieur à vingt-cinq avant d'aspirer au repos. André Danican Philidor servira quarante-huit années ; Pierre Huguenet, cinquante-deux ; Marin Herbinot Destouches, cinquante-neuf.

Il semble difficile de déterminer les droits financiers des retraités, d'après les textes qui nous restent. Après la mort de Louis XIV, on procède à une recension du personnel de sa Maison. La liste des musiciens laisse apparaître les noms de soixante-deux vétérans (quatre dessus, seize hautes-contre, cinq tailles, sept basses-tailles, deux basses-contre, quinze symphonistes, treize filles) qui perçoivent 87 à 1 100 l.t. de pension ou gratification, en fonction sans doute de leur nombre de charges, de leur ancienneté, de leur notoriété.

Les chanteurs accomplissent une carrière moins longue que les instrumentistes, la voix se fatiguant davantage, surtout pour les chantres de la Chapelle qui se font entendre quotidiennement. En 1722, on y compte trente vétérans (quatre dessus, quinze hautes-contre, trois tailles, huit basses-tailles).

Loin de les laisser dans une inactivité totale, le surintendant recourt à eux de temps à autre à titre de renfort, dans des circonstances exceptionnelles si, toutefois, ils demeurent encore à Paris ou à Versailles. Ce qui explique leur déception lors du sacre de Louis XV en 1722 : « Pas un seul des veterans n'à eté admis dans ce detachement [de cinquante-deux musiciens], ce qui en a mortifié quelques uns qui s'en flattoient pour ensabler champagne et Bourgonne. Les vieux desservants ont eu même sort », écrit le chantre Louis Langers à son collègue retiré dans le Midi.

Les doléances vont bon train. Mais l'on doit moins accuser le Trésor royal de l'insuffisance de ses

largesses que de la lenteur avec laquelle son administration les distribue : or, ces vieux serviteurs ne peuvent attendre, ne possédant guère de rentes.

3. **La démission.** — Certaines *démissions* de gens apparemment bien implantés étonnent. A y regarder de près, il s'agit de délaissements imposés, signifiés par des autorités supérieures exerçant une pression plus ou moins discrète. Voici Claude Jean-Baptiste Boesset cédant la place pour ne point se maintenir à la hauteur de la surintendance ; voici Delalande abandonnant progressivement ses charges, sous la poussée d'une jeune génération avide de percer en se dégageant de l'omnipotence du vieux sous-maître et surintendant ; voici le pauvre Simon Levesque, trompette, nanti d'une épouse voleuse, emprisonnée à vie, et qui ne pourrait supporter auprès de ses collègues le poids de cette honte ; voici Coupillet, démasqué par cet Henry Desmarest qui écrit à sa place les motets joués sous son nom à la Chapelle royale.

Le geste du musicien qui se retire sauve les apparences. Mais l'administration n'exclut pas la manière forte : la *destitution.* Henry Desmarest tombe sous le coup de cette règle en enlevant une jeune fille de la bonne société de Senlis ; destitution de pure forme puisque, condamné à mort, le malheureux homme ne devra son salut qu'à la fuite.

La mansuétude royale sait aussi venir en aide à ces artistes lorsqu'un membre de leur famille se trouve impliqué dans des scandales : Philibert Rebillé, innocenté du crime perpétré par son épouse impliquée dans l'affaire des poisons, doit à la protection de Louis XIV un retour glorieux en une Cour tout acquise à son cher flûtiste.

III. — La finance

Le titre et la fonction ne suffisent pas. Encore faut-il vivre. Les rétributions des musiciens du Roi le leur permettent-elles ? Selon la nature de leurs activités, la teneur de leurs brevets, la fréquence de leurs services, ils émargent à différentes caisses : le Trésor général de la Maison du Roi, la Chambre aux Deniers, l'Etat des Menus Plaisirs et Affaires de la Chambre ou la Cassette. On délivre les sommes sur une *ordonnance de décharge*.

A l'officier échoient les *gages*, revenus trimestriels, semestriels ou annuels de sa charge. Ils se calculent au prorata du capital que représente celle-ci sur sa valeur réelle (compte non tenu des augmentations dues à des enchères ou tractations personnelles).

A la Chapelle, une charge trimestrielle de sous-maître rapporte 900 l.t. ; trimestrielle d'organiste, 600 l.t. ; semestrielle de chantre, 450 l.t.

A la Chambre, une charge semestrielle de surintendant rapporte 660 l.t. ; semestrielle de chantre, 600 l.t. ; annuelle de violon, 365 l.t.

A l'Ecurie, une charge annuelle de hautbois rapporte 300 l.t. ; annuelle de trompette, 180 l.t. ; annuelle de tambour et fifre, 120 l.t.

L'évaluation se fait « sur le pied du denier 10 a cause de la science requise dans les pourvûs » ; « sur le pied du denier 14 » pour les non-servants (pour les charges honorifiques).

S'y ajoutent les avantages dus à tous les commensaux, sous forme de *billets de bouche à Cour*, consistant en vivres (en nature ou en espèces) distribués le Jour de l'An, à Pâques, à la Pentecôte, le 1er mai, à la Toussaint et à Noël.

Officier ou non, tout artiste se produisant avec

régularité chez le Roi mérite un salaire dit *entretennement*, consistant en une somme journalière de 50 sols, augmentée de plusieurs indemnités de « monture » (transport) et d'hébergement. Comptons encore les *remboursements*, qui restituent les frais imposés au musicien : par exemple, la livrée, que les tailleurs de l'Ecurie fournissent pour environ 120 l.t., à l'aube du XVIII^e siècle ; aussi les musiciens réclament-ils auprès de l'Administration, qui ne leur en restitue que 90 ou 100.

De même, les ténèbres offrent, chaque année, un motif de recevoir une somme d'argent pour le logement à Versailles et les ports d'instruments.

Toutes sortes d'occasions justifient des remboursements exceptionnels, lors des répétitions et représentations de divertissements à la Cour. Chaque artiste reçoit alors des indemnités de logement, transport, nourriture, vin, chandelle, bois de chauffage, censées couvrir — et au-delà — les frais du débours.

Le musicien peut parfois compter sur une *gratification*, « faveur qu'on fait pour récompenser le mérite de quelque personne ou les services qu'on a rendus » (Richelet). On l'appelle aussi *récompense* et elle s'attribue collectivement ou individuellement. Dans le premier cas, les événements de la nation les provoquent (baptêmes, mariages, funérailles, Te Deum) : somme globale redistribuée par le responsable du département. Les *petites fêtes* (étrennes, 1^er mai, Saint-Louis) donnent aussi droit à un cadeau de quelques livres. Dans le second cas, l'artiste touche à titre personnel de l'argent en remerciement de sa participation à un concert de la Cour.

Si la gratification présente un caractère momentané et irrégulier, la *pension*, elle, permanente et

régulière, remplace des gages auxquels un musicien ne peut prétendre, ou les lui complète, s'ils paraissent au Roi peu en harmonie avec la valeur du demandeur. Certains l'obtiennent leur vie durant.

A la requête du musicien, la pension peut s'établir au nom d'un autre que lui-même, transfert sur la tête d'un fils en apprentissage, d'une fille sur le point de se marier ou d'entrer en religion, par exemple. Voici une façon de constituer des revenus *post-mortem*... et de faciliter la tâche des veuves. Sinon, elles implorent : « La veuve La Biffe, musicien du Roy mort depuis peu, demande par grace que la pension de 200 l.t. que le Roy avoit accordé a son mary lui soit continué, étant sans pain ».

Que peut faire aussi la veuve du chantre Jacques Godonesche pour élever ses six enfants dont quatre filles ? Elle supplie Sa Majesté, en considération des trente-neuf années de service de son mari, de l'aider à placer ses filles dans des couvents en leur octroyant une pension.

Que deviendrait le violoniste Joseph Marchand s'il n'adjurait « Sa Majesté de faire passer sa pension de 500 l.t. Qu'Elle lui a acordée sur la teste de ses six filles dont il est chargé, et d'y ajouter par grace, en consideration de ses services, de quoy les faire subsister dans les couvens ou elles pourront se placer » ?

Pendant le règne de Louis XIV, les largesses du prince envers les artistes ne cesseront pas. Le plan d'économie qui suivit réduisit les pensions importantes, peu nombreuses, les plus communes s'inscrivant entre 100 et 2 000 l.t. Des exceptions pourtant : Delalande accumule assez insolemment 1 200 l.t. de pension à son entrée en charge, 6 000 l.t. prélevées sur les revenus de l'Opéra, 800 l.t. à son épouse Anne Rebel pour son mariage, 800 l.t. et

1 000 l.t. à chacune de leurs deux filles, chanteuses.

Les musiciens chargés de progéniture ne capteront pas toute la manne. Les ecclésiastiques, prêtres ou simples clercs tonsurés qui appartiennent à la Chapelle, se verront attribuer les *prébendes* attachées à des sanctuaires.

Louis XIV offre à l'abbé Joseph Chabanceau de La Barre, son organiste, les revenus de l'abbaye bénédictine de Saint-Hilaire, diocèse de Carcassonne ; à Pierre Robert, son sous-maître, ceux de l'abbaye de Chambon, diocèse de Poitiers et de l'abbaye Saint-Pierre de Melun ; à Henry Du Mont, son autre sous-maître, ceux de l'abbaye de Silly, de l'abbaye bénédictine de Saint-Evroul, diocèse de Lisieux et le canonicat de la collégiale de Maestricht.

Si nul ne conteste ces gestes en faveur de loyaux et valeureux officiers de la musique, d'autres attributions, sous la Régence, feront sourire les collègues : « L'abbé Destival, non contant de son prieuré d'Argentan de 500 ecus de revenû, à demandé a Pasques dernier un canonicat de S^t^ Quentin et l'a obtenû ; je crains qu'il ne devienne aprez cela le cochon de S^t^ Antoine tant qu'il engresse », écrit malicieusement le chantre Louis Langers à son ami retiré dans le Midi.

Aux auteurs reviennent de temps à autre des sommes difficilement évaluables, sous forme de gratifications ou de pensions, en compensation de la modique rétribution que leur vaut un office de compositeur qui, d'ailleurs, les dépouille de leur droit de propriété sur l'œuvre qu'ils viennent d'écrire.

Beaucoup composent hors de leur quartier d'exercice ; nombreux aussi ceux qui fournissent des partitions pour la Cour bien que leur état d'étrangers à la Maison du Roi ne les y contraignent pas. A tous

ceux-là, le Trésor distribue des sortes d'honoraires évalués en fonction de l'ampleur de l'ouvrage, de son mérite aux yeux des contemporains et de la réputation de son créateur, dans la mesure aussi où il dirigera lui-même la partition.

Il faudra attendre un peu — et cela non à la Maison du Roi, mais à l'Académie de Musique en 1697 — pour que s'établisse une politique de droits d'auteurs, à partager entre le librettiste, le compositeur du chant et celui des ballets.

Si la musique ne paie point assez, pourquoi ne pas risquer un *placet* ? Ce billet de sollicitation, que l'on dépose sur une table spécialement dressée le lundi, ramassé par un commis, arrivera à la connaissance du Roi, qui décidera de son rejet ou de son bien-fondé et l'enverra, dans ce dernier cas, à l'administration compétente en vue de sa réalisation.

Les demandes les plus hétéroclites émanent du « grand sac de velours noir » où on les rassemble, aussi partent-elles en masse au rebut.

D'autres, examinées avec soin, concernent des inventions ou exploitations touchant au métier. Un quémandeur connaît « le secret de faire des cordes de boyau pour les instrumens de Musique plus justes et plus sonnantes que celles de Rome » ; les autres savent un moyen d'actionner par l'eau « un petit buffet d'orgues et un carillon d'un accord si parfait qu'ils le soumettront a la censure des meilleurs musiciens ».

Mais la musique n'entre pas toujours dans cette recherche de profits. Le violoniste Le Peintre voudrait « la coupe de quelques petitz bois taillis qui sont entre les deux fossez du grand chemin de la forest de Louviers, lesquelz empeschent les voyageurs de passer commodement et servent de coupegorges ». Le castrat Berthod propose de se substituer

aux chiffonniers parisiens pour la récupération des ordures. L'organiste Nivers aimerait s'occuper de la vente des bois d'Inde. Le chantre Germain de La Marcandière réglementerait la taxe des tentes mortuaires à Rouen. Le chantre Louis Fernon négocierait les sacs à grains et les bannes couvrant les bateaux de blé. Le chantre Typhaine ferait commerce de chapeaux « impenetrables » (imperméables). Le chantre Michel Bernard révélerait un « secret » préservant les étoffes des taches ; le chantre Desprez vendrait « des secrets qu'il a pour la guerison du corps humain ». Les chantres possèdent, décidément, beaucoup d'imagination !

Faisant preuve de moins d'invention, des musiciens s'inscrivent tout simplement comme héritiers de biens échus au Roi par deshérance, par aubaine, par bâtardise, par condamnation ; ainsi le malheur des autres profitera à quelqu'un...

Puisque le musicien ne réside jamais toute l'année à la Cour, pourquoi n'utiliserait-il pas alors, hors de son quartier ou de son semestre de service, son talent à la ville ?

Aux organistes de la Chapelle s'ouvrent les tribunes des paroisses et couvents de Paris ; aux luthistes, violistes et clavecinistes les salons de la capitale ; aux chanteurs et chanteuses les portes de l'Opéra ; aux joueurs d'instruments les bals et sérénades chez les bourgeois.

L'enseignement leur offre une clientèle d'autant plus sélecte qu'ils « appartiennent au Roi ». La haute société parisienne cherchera, par leur intermédiaire, à se mettre dans le ton de ce que l'on chante, danse et joue à Versailles. Ainsi, François Couperin présente de telles références que les élèves de clavecin affluent.

Par les écoliers professionnels aussi s'établit une

réputation. Les contrats d'apprentissage passés devant notaires nous apprennent dans quelles conditions se transmettait la « science de la musique » et la technique d'un instrument, le maître instruisant, logeant, nourrissant et blanchissant son apprenti qui pouvait, à l'occasion, lui tenir lieu de valet. On se rend le service de former le fils d'un collègue décédé. Ainsi Philippe Hannès Desjardins, de la Grande Ecurie, apprend à François Matrot, la flûte, le hautbois, le flageolet et le basson moyennant 150 l.t. ; la veuve paiera la moitié de la somme tout de suite, l'autre lorsque le jeune homme pourra exercer.

Son parent, Jean-Baptiste Hannès Desjardins, demeurant à l'hôtel des Mousquetaires, enseignera quotidiennement à Pierre Pageot, valet de pied de la princesse de Conti, « à jouer du hautbois, de la flûte douce et du basson, et la musique nécessaire (...) pour le mettre en état de jouer bien et à livre ouvert », moyennant 300 l.t. dont 150 comptant, le reste par mensualités de 7 l.t. 10 s. L'élève apportera ses instruments.

Dans le prix de la convention entre souvent la clause du débouché assuré par le professeur : d'où l'avantage de choisir celui-ci parmi les officiers du Roi.

Si ces ressources ne suffisent pas, on ira en chercher en dehors de la Cour et en dehors de la musique.

François Lombard se dit ordinaire de la Musique du Roi et avocat en parlement ; Guillaume Aubry s'intitule trompette du Roi et procureur fiscal de Boran.

Plus prosaïquement, le chantre Antoine Brossard augmente son revenu en louant une vache et un poulain à un maréchal-ferrant moyennant 6 l.t.

par an ; son collègue Charles Le Maire vend deux vaches laitières à un vigneron pour 75 l.t. et loue une vache laitière à un autre vigneron...

Les placements d'argent demandent moins de travail mais plus de perspicacité (rentes annuelles sur les Aides et Gabelles, sur les Prévôts et Echevins de la Ville de Paris). Rares les musiciens qui n'y investissent pas un petit capital.

De plus audacieux suivent le courant et se risquent dans les spéculations de Law. Le chantre Langers, gratte-papier aux « Indes », vivotera de commissions ; Antoine Forqueray devra au Régent de récupérer une partie des pertes subies par la banqueroute, tandis qu'Elisabeth Jacquet de La Guerre avouera qu'elle laisse peu de bien « qui est tout ce que j'ai pû êchapper du nofrage ».

Voilà pourquoi certains musiciens jugent plus sage de mettre leurs économies dans des valeurs plus sûres : les terres labourables et les vignes. Le surintendant Boesset leur doit une partie de sa fortune.

Le bâtiment aussi rapporte et les musiciens installés à Paris tirent de bons profits de la location de leur logement de Versailles pendant le temps où ils le libèrent, une fois leur service accompli : cela leur coûte moins cher que de prendre eux-mêmes un bail chez l'habitant pour leur quartier.

Lully laissera en valeurs immobilières à Paris et ailleurs l'essentiel de ses biens, qu'il sut gérer en homme d'affaires averti.

Au bout du compte, nous voilà loin de l'évaluation d'une charge musicale à la Cour dont les gages nous semblaient faibles. Il y faut en effet ajouter comme moyens d'existence, outre les privilèges attachés à ces situations, les billets de bouche à cour, l'entretennement, les remboursements, grati-

fications, récompenses, pensions, prébendes, honoraires d'auteurs, placets ; puis les ressources à la ville : concerts, enseignement ; enfin les revenus de biens immobiliers, terriens, bancaires.

D'ailleurs, les plaintes viennent moins de l'insuffisance des ressources que du retard avec lequel on peut compter sur elles. Car le Trésor royal paie ses officiers, ses ordinaires, ses vétérans plusieurs mois, voire plusieurs années après l'échéance prévue, ce qui oblige ces artistes petits-bourgeois à vivre à crédit, renforçant ainsi leur endettement.

On ne peut terminer ce tour d'horizon financier sans procéder à une retenue, celle de la capitation : impôt sur le revenu par famille établi en 1695 (supprimé en 1698, rétabli en 1701) et qui répartissait les Français en vingt-deux classes, d'après leurs professions, taxées de 1 l.t. à 2 000 l.t. Nos musiciens se rencontrent généralement dans les catégories à 5, 10 et 15 l.t. en 1695. Au début du règne de Louis XV, la contribution monte : pour une année, le chantre Jean Borel Miracle doit 35 l.t. de capitation ; le joueur de musette Louis Ferrier 22 l.t. 6 s.

Il nous manque encore trop de témoignages de l'époque pour juger du budget d'un musicien du Roi, tributaire des crises monétaires et du pouvoir d'achat et déterminé par le *modus vivendi* de l'époque. Beaucoup de facteurs entrent aussi en jeu dans l'existence personnelle de celui-ci : son rang social, sa capacité de gestion, ses charges familiales, l'équilibre de son foyer...

Aucune difficulté administrative ou financière ne parviendra à décourager ces serviteurs de la musique royale qui, des générations durant, se perpétueront à la Cour, se transmettront les charges, occuperont des postes comme des places fortes, ne

confiant la relève qu'à un fils, un neveu, un cousin.

Ainsi se maintiendront ces grandes dynasties en lesquelles on cherche à se faire non plus un nom, mais un prénom. Ainsi la postérité se souviendra-t-elle des organistes et clavecinistes Chabanceau de La Barre, Richard, Denis, Couperin, Danglebert, de Bury, Marchand, Clérambault ; des chantres Typhaine, Gaye, Bastaron ; des violistes Marais, Forqueray ; des luthistes Ithier ; des joueurs d'instruments Dumanoir, Mazuel, La Quièze, Charpentier, Huguenet, Marchand, Anet, Le Peintre, Duval, Chevalier, Rebel, Francœur ; des maîtres à danser Ballon, Beauchamp ; des facteurs Denis, Clicquot, Chiquelier ; des instrumentistes à vent Hotteterre, Pièche, Danican Philidor, Chédeville, Desjardins, Roddes.

Les artistes se glorifient de cette longévité, et la rappellent au souverain à l'heure de recevoir une gratification, une pension. Les Roddes, trompettistes, se maintiendront à la Cour de 1590 à 1734, les Ballard de 1552 à la fin de l'Ancien Régime ; les Couperin de 1626 à la Révolution.

Un patrimoine aussi précieux, un honneur aussi grand passera, à défaut d'héritier, à la famille alliée par mariage, afin de ne point interrompre la chaîne, renforçant l'esprit de caste et le cousinage. Sinon d'un même sang, font partie de la parentèle les Danican Philidor, Typhaine, Schwartzenberg Le Noble, Vignon, Montagne Noire, Chevalier ; les Hotteterre, Marchand (de Versailles), Laubier, Chédeville, Balbastre ; les Couperin, de La Guerre, Bongard, Normand, Blanchet, Taskin...

Cette tendance à l'endogamie ne déplaît pas au Roi, qui y voit l'assurance d'une continuité, gage d'une meilleure fidélité à la couronne.

Chapitre IV

LA CONDITION SOCIALE

Tentons de mettre un visage sur ces êtres que la destinée désigna aux postes de musiciens de Cour. D'où viennent-ils pour oser y prétendre ? Quels sacrifices consentent-ils à cet effet ? Quelles répercussions entraîne leur état dans leur famille, leur entourage ? Quels émerveillements, quelles déceptions découlent de leur contact avec les Grands ? A quels resserrements de caste ou de parenté se soumettent-ils ? Comment s'exerce le jugement d'autrui à leur égard ?

Cette étude du comportement marque de quelques signes distinctifs ceux qui, dans la corporation musicale, se rapprochent — ou souhaitent se rapprocher — de l' « homme de qualité ».

I. — Les origines

Le monarque aime connaître le diocèse d'où proviennent les chantres de sa Chapelle, notamment les ecclésiastiques : Paris, Lyon, Rouen, Le Mans, Blois, Laon, Saint-Quentin, Reims, Metz, Toulouse, Bordeaux dominent. Pour Paris, les maîtrises et tribunes de la Sainte-Chapelle, Saint-Germain-l'Auxerrois, Notre-Dame, Saint-Gervais, Saint-Jean-en-Grève, Saint-Jacques-de-la-Boucherie, Saint-Merry, Saint-Barthélemy fournissent l'essentiel des chanteurs et organistes.

A certaines provinces correspondent curieusement des aptitudes à des activités particulières, nées, parfois, des circonstances, puis exploitées avec bonheur : les joueurs de trompette se recrutent en

Auvergne, les luthiers à Mirecourt, les facteurs d'instruments à vent dans le diocèse d'Evreux.

S'il fallait retenir les régions fertiles en musiciens, l'Ile-de-France, la Champagne, la Normandie, le Maine, l'Anjou, l'Orléanais et la Provence arriveraient en tête. La palme revient sans doute à la Brie, qui dépêche à la Cour les Champion de Chambonnières, les Couperin et les Forqueray.

Mais le hasard surtout, plus que la ville native, révèle l'éclat d'un talent : ainsi de Lebègue arrivant de Laon, de Matho le Breton, de L. Marchand et J.-M. Leclair venant de Lyon, de Dagincourt de Rouen, de Mouret d'Avignon, de Campra d'Aix-en-Provence, de Rameau le Dijonnais...

Paris aussi s'enorgueillit de promouvoir un P. Robert, un Charpentier, un Danglebert, un M. Marais, un Delalande, un Destouches.

En définitive, la localisation géographique marque moins les musiciens que le milieu dans lequel ils grandissent. Ils appartiennent en majorité à cette classe de la petite bourgeoisie dont le Roi se flatte de rechercher le labeur, aux côtés de ses grands bourgeois qui deviendront commis aux affaires ; la conjonction, la superposition de ces deux couches utiles à la nation et fidèles au prince équilibrera la flatteuse façade d'une aristocratie condamnée à l'oisiveté et dont nos artistes combleront en partie les loisirs.

II. — La famille

1. Le mariage. — Fils de tailleurs d'habits, de marchands, de barbiers-perruquiers, de peintres, couvreurs ou maçons, mais surtout de musiciens, ils tentent peu de sortir de leur caste et ne songent qu'à fonder à leur tour un foyer conforme à la tradition. Mariage de raison ? Mariage d'intérêt ?

Avant leur majorité (25 ans), les prétendants devront se nantir de l'autorisation des parents. Le garçon attendra, pour convoler, la survivance de la charge paternelle qui lui servira de dot. S'il joue d'un instrument, on tiendra compte de la valeur de son outil de travail. Sans cette promesse, son choix se portera de préférence sur la fille d'un musicien du Roi à qui un tel gendre ne déplairait pas comme survivancier.

Mais cet office — magnifique cadeau de mariage en même temps qu'assurance d'une installation dans la vie professionnelle — représente un capital lourdement grevé par les dédommagements que son détenteur devra à ses frères et sœurs en compensation, sous forme de rentes annuelles. Car les parents peuvent rarement nantir chacun de leurs enfants à établir, d'une somme équivalente à celle d'une charge musicale.

De son côté, l'épouse, dans la corbeille, dépose des « hardes » (trousseau), quelques méchants meubles, un peu d'argent liquide ; parfois un collier de perles hérité de sa mère. Lorsque la dot pèse trop légèrement, les parents compensent en logeant quelque temps le jeune ménage.

Si, au lieu de déduire de calculs statistiques, les situations moyennes de ces jeunes couples, nous envisageons des cas différents, voire extrêmes, nous apercevrons que le violoniste Robert Martineau ne peut doter son fils, maître à danser à Versailles, que de 100 l.t. lorsqu'il épouse une couturière, alors que Lully, cet autre violoniste baladin — arrivé celui-là —, remet à sa fille Catherine Madeleine 55 000 l.t.

La plupart du temps, les biens entrent dans la communauté.

Sortis du milieu professionnel, nos musiciens concluent des mariages nés souvent de rencontres à

la Cour : Pierre Frigard prend pour épouse une gouvernante du prince de Lambesque ; Michel Bernard, une nourrice du duc de Bourgogne devenue sa femme de chambre ; Anne Danican Philidor, la fille d'un fourrier des logis du Roi.

Certains musiciens se distinguent par de flatteuses unions : par le nom, comme le très roturier Nicolas Langlois convolant avec une demoiselle de petite noblesse provinciale, Marguerite de La Touche Ravardière, fille du sieur écuyer de Belaistre ; ou par la fortune, tel François Rebel épousant l'enfant naturelle de la danseuse Françoise Prévost, Anne Auguste de Valjolly, gratifiée par son père de 30 000 l.t. ... en attendant les 10 000 l.t. promises par sa mère.

Mieux que par le montant de la dot, le contrat des artistes brille grâce à d'illustres signatures. Celui de Michel L'Affilard s'honore de celles du duc de Noailles et des Gontault de Biron. Le Roi lui-même accepte d'ouvrir la liste des témoins de l'événement. Il appose son nom, suivi de ceux de la Reine-Mère, de la Reine Marie-Thérèse, du duc de Rochechouart, de Colbert, au bas du contrat de mariage de Lully avec la fille de Lambert, consolidant ainsi les liens de deux musiciens de sa Maison auxquels il tient. Pour sa chanteuse Magdeleine Pièche, future de Claude Trioche, valet de chambre de la Dauphine, il inscrit sur la feuille un majestueux « Louis » précédant celui, un peu moindre, de son fils le Dauphin, que suivront les signatures de M. de La Rochefoucauld et M. Bontemps.

Pour le maître de musique personnel de Louis XIV, Jean-Baptiste Matho, le notaire présentera le contrat d'abord à Sa Majesté et au Dauphin, puis à Marie-Anne de Bourbon, à Beatrix de Lorraine, au marquis de Livry et au chevalier d'Ussé.

Le parrainage royal ne s'arrête pas là, mais s'assortit d'un cadeau, don en espèces, qui vient grossir la modeste dot familiale.

La protection du souverain peut prendre une tournure plus personnelle : ne vient-il pas à en décider pour son cher Michel Delalande, car il ne fallait pas le laisser atteindre la trentaine sans l'établir ? « En 1684, le Roy le maria à Anne Rebelle, fille de M. Rebelle, ordinaire de la Musique du Roy, Demoiselle de sa Musique : elle avoit une voix admirable et possédoit souverainement l'art du chant. Sa Majesté voulut faire les frais de leur mariage. »

En dépit d'aussi heureux auspices, cette union ne paraît pas faire long feu, puisque, quelques années plus tard, un rimailleur chansonnera l'infortune du musicien :

« Sans causer la moindre douleur
Lalande conte son malheur.
On rit d'abord qu'il s'en explique.
S'il est trahi par sa moitié
Que ne s'en plaint-il en musique,
A coup sûr il feroit pitié. »

2. **Les enfants.** — Avec l'arrivée des enfants commencent les joies, mais aussi les soucis du couple. Le rythme des maternités accable les épouses de nos musiciens, à une époque où la Providence distribuait avec générosité dans les foyers de petits êtres fragiles. Combien de femmes mourront en couches ? Combien de bébés mourront en nourrice ? Dans une famille, le tiers ou la moitié d'entre eux disparaissent au cours des premières années, sinon des premiers jours. D'où la célébration hâtive du baptême, voire de l'ondoiement, dans les heures qui suivent la venue au monde.

Il arrive au veuf de contracter une liaison passa-

gère, entraînant parfois la nécessité de déposer un nouveau-né aux Enfants trouvés ; car si les bâtards de haute lignée restent intégrés à la dynastie, il messiérait d'en exhiber au sein d'une famille de modestes musiciens. La viduité ne peut donc convenir longtemps à un homme jeune chargé de progéniture et qui doit s'absenter pour suivre une Cour itinérante. Alors il se marie à nouveau pour confier à des mains féminines la gestion d'un foyer... que de nouvelles naissances combleront.

Certaines pressions morales et religieuses jointes à l'ignorance populaire vis-à-vis des méthodes contraceptives expliquent pour une part ces familles nombreuses.

D'une fécondité très remarquable se montreront Jacques Favier, violoniste de la Chambre, à qui ses deux épouses donneront treize enfants, et André Danican Philidor, qui en comptera vingt et un issus de ses deux mariages, tandis que l'unique femme de Marin Marais lui en offrira dix-neuf !

La précarité de ces jeunes existences empêche qu'on s'intéresse à leur sort très tôt et l'impitoyable sélection naturelle conduira jusqu'à l'âge de raison seulement les plus résistants. Vers sept ou huit ans, le fils de musicien entre dans la maîtrise de sa paroisse où un ecclésiastique lui dispense un enseignement de latin, de chant, de grammaire, tandis que l'organiste de l'église lui pose les mains sur le clavier et lui apprend l'art d'accompagner au luth ou à la viole de gambe. Le reste de l'instruction se fait à la maison, par la pratique, par l'exemple paternel.

Si des espérances vers un avenir professionnel s'ouvrent devant le débutant, l'essentiel de l'initiation s'accomplit de préférence hors de la maison. L'enfant se rend quotidiennement chez un maître pour son apprentissage. Au besoin, il s'installe à

son logis pour un, deux ou trois ans, nourri, logé, blanchi, certaines clauses financières prévoyant, au bout du compte, la remise d'un habit et d'un violon ou, mieux encore, l'assurance d'une place. Cela vaut la peine pour les parents, au prix d'un sacrifice d'argent, de choisir un maître bien en Cour et, pour l'écolier, de se soumettre, chez celui-ci, à des servitudes où la musique prend peu de part.

D'autres types de leçons peuvent durer trois à six ans pour une connaissance approfondie de l'orgue, du clavecin et de la composition. Combien projettent de terminer leur formation parmi les pages de la Chapelle ou de la Chambre ? Si peu d'élus franchissent cette porte étroite, celle-ci peut s'ouvrir à nouveau toute grande à l'époque où la voix affermie après la mue, où la technique instrumentale éprouvée par l'exercice, permet au jeune homme de présenter une candidature plus valable. Ici interviendra le jeu des recommandations, ou l'espérance de la survivance de la charge d'un parent.

Tel père, tel fils : voilà qui ne va pas de soi et plus d'un garçon rêvera d'autre chose que de musique. Au niveau social de nos artistes, plusieurs états s'offrent à leurs fils : l'armée, toujours honorifique, même à de modestes grades, et qui satisfait l'esprit d'aventure des jeunes ; les métiers « mécaniques » (manuels) surtout, qui requièrent un apprentissage chez un maître rôtisseur, chapelier, couvreur, perruquier, cordonnier, tailleur d'habits, pâtissier...

Quelques fils privilégiés... et doués deviendront procureur des comptes, sculpteur, orfèvre-joaillier.

L'ascension de certains surintendants élèvera leurs héritiers jusqu'aux carrières de finance ou de robe.

L'avenir des filles intéresse moins ; mais il préoccupe, dans la mesure où on ne les prépare qu'à la dépendance : le mariage ou le couvent demeurent

donc les seules issues possibles. En vue de la première, les soins ménagers qui ne demandent pas d'apprentissage se pratiquent quotidiennement chez les parents. Mais la comptabilité et les travaux d'aiguille donnent lieu à un enseignement, car l'épouse gère souvent le budget familial, et la couture peut, le cas échéant, apporter un complément aux modestes finances du couple. L'inégalité des enfants devant la fortune paternelle défavorise les filles qui, à défaut de propositions de mariage convenables ou de dots suffisantes, aboutiront dans des maisons religieuses, cet état paraissant plus enviable que celui du célibat et coûtant moins cher aux parents. Certes, la vocation existe, parmi les enfants de musiciens ; mais les textes de l'époque en disent long sur le rôle de maisons d'accueil imparti aux ordres religieux à l'écoute des familles trop abondamment pourvues par la Providence...

3. **Les serviteurs.** — Si ces musiciens supportent avec difficulté la charge matérielle de leur progéniture, où trouveraient-ils les moyens d'entretenir des serviteurs pour les y aider ? Les mères au foyer pourvoient à cette tâche dans la majorité des cas.

Mais chaque classe sociale compte ses privilégiés, et si l'on pénètre chez les Boesset ou les Lully, l'on y croise laquais, cochers, porteurs de chaises, cuisiniers, concierges. Payés en retard — comme leurs maîtres —, souvent bien traités, ils font preuve d'une fidélité d'autant plus appréciée qu'elle les fera apparaître sur le testament du musicien. Les célibataires (notamment les ecclésiastiques) non initiés aux travaux d'intérieur, entretiennent par nécessité un serviteur ou une servante ; les castrats de la Chapelle, groupés en une même maison, emploient en commun un cuisinier.

Les notaires gardent en leurs minutes plusieurs anecdotes concernant ces serviteurs ; elles dévoilent du même coup certains aspects de la personnalité du musicien qui les emploie.

Voici le facteur de clavecins Louis Denis, devenu veuf, qui se laisse suborner par sa servante à l'affût de l'héritage et cherchant à se faire épouser, au grand dam des enfants de Denis ; voici Champagne, cuisinier de M. Delalande, demandant au surintendant la permission d'épouser sa Jacquette, couturière au Parc-aux-Cerfs ; voici la brave servante de l'abbé d'Estival, témoignant du dérangement de l'esprit de son maître et des coups qu'il lui assène...

4. **Les querelles de ménage.** — Les querelles entre maîtres et domestiques ne portent pas à conséquence. En revanche, celles opposant le musicien à son épouse peuvent préjudicier à la carrière de celui qui exerce chez le Roi.

Ces disputes naissent souvent de difficultés financières dues à une mauvaise gestion des ressources familiales. Le chantre Jean Borel Miracle vit avec inconséquence, s'engage dans de mauvais procès, se ruine en recherches sur la chimie ; sa première épouse le supportera mal ; la deuxième demandera la séparation, pour ne point subir le contrecoup de la saisie.

Nicolas Le Prince, autre chantre, auquel pourtant Campra accorda toute sa confiance, se révèle homme de plaisir et de cabaret, battant sa femme. De même le violiste Antoine Forqueray, accusé de semblables forfaits par son épouse qui lui intente un procès en séparation : le musicien se vengera bassement sur la personne de son fils, le talentueux Jean-Baptiste, qu'il réussira quelque temps à exiler avec l'appui du Régent.

Que dire de la conduite de Louis Marchand — connue de toute la Cour — qui devra se séparer de Marie-Angélique Denis (fille de Louis Denis, évoqué plus haut) ? Chassé de sa tribune et de sa famille, il usa de diffamation envers ses collègues, de brutalité envers Marie-Angélique et dut en définitive quitter la Chapelle royale.

Petits côtés des grands hommes...

5. **Les logements.** — La paix des ménages ne repose-t-elle pas en partie sur leur cadre de vie ? Songe-t-on à la servitude du musicien qui, suivant une Cour itinérante, doit prévoir, en plus d'un logement fixe à Paris, un deuxième, voire un troisième pied-à-terre pendant son quartier de service à Saint-Germain, Versailles ou Fontainebleau ? Cela nécessite pour lui soit une séparation d'avec l'épouse et les enfants restés dans la capitale ; soit un transfert de toute la famille dans la localité de fonction, pour un trimestre ou plus : ce qui entraîne des frais supplémentaires, car là où réside la Cour, les loyers montent ; soit un retour de Versailles ou de Saint-Germain (mais pas de Fontainebleau, trop éloigné) le soir, après les concerts, les représentations : d'où une grande fatigue, à une époque où le transport apporte insécurité et inconfort.

Paris reste pour tous les musiciens le port d'attache le plus pratique, même après l'installation du gouvernement à Versailles (1682). Bien que le centre artistique se déplace pour quelques décennies vers les résidences royales, l'Académie de Musique, prise en main par Lully (1672), éveillera au cœur de la capitale un vif intérêt pour l'art lyrique. Le règne du Régent, à partir de 1715, amplifiera, au Palais-Royal, un foyer musical déjà intense. Quant au retour de Louis XV à Versailles en 1722, il

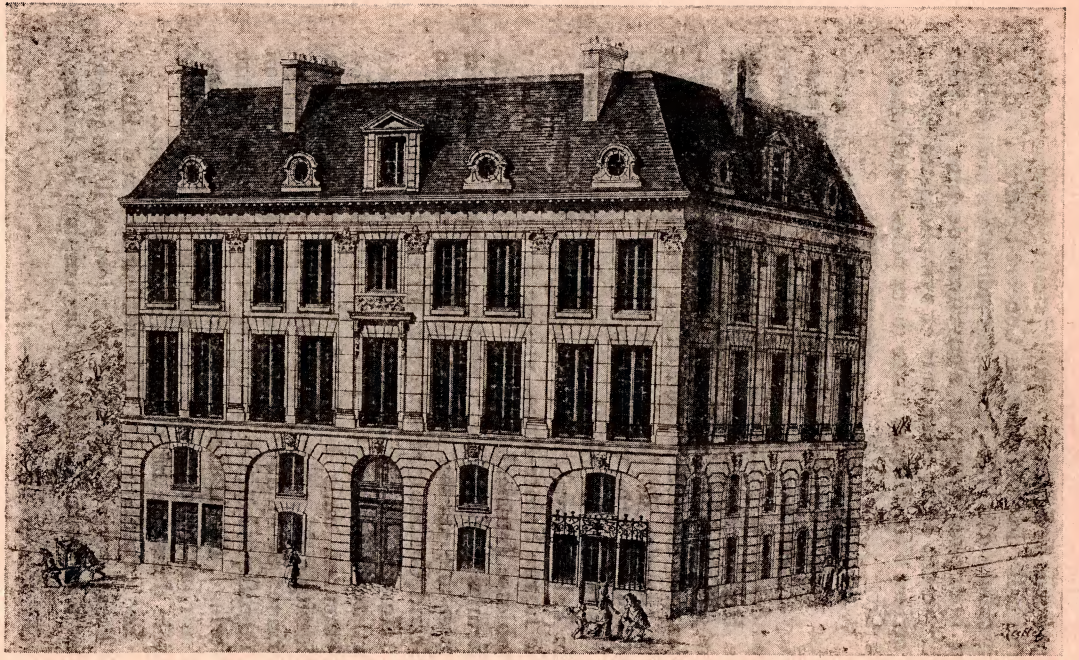
n'arrêtera pas l'expansion du courant musical sur les bords de Seine, puisque le jeune monarque prêtera une salle des Tuileries au Concert-Spirituel qui s'y installera dès 1725. Enfin, les salons des aristocrates et bourgeois parisiens s'ouvriront de plus en plus largement à nos chanteurs et symphonistes dont la carrière s'équilibrera entre deux pôles conciliables : la Cour et la Ville.

Voici pourquoi M. le Surintendant Lully demeure rue Neuve-des-Petits-Champs, proche du Palais-Royal, du Louvre, des Tuileries. Les dernières années de sa carrière le conduiront à Versailles, où le Roi lui réservera un appartement de fonction près du château au Grand Commun. Mais auparavant, il installa luxueusement sa famille à l'abri du tumulte de la cité, au lieu résidentiel de la Madeleine à la Ville-l'Evêque.

Delalande ne choisit pas par hasard le quartier du Palais-Royal, lorsqu'il occupe sa belle demeure de la rue Sainte-Anne, voisine de celle de Lully : noblesse (musicale) oblige. Mais ses tâches quotidiennes à Versailles le contraindront à y chercher aussi une maison personnelle, en plus du local du Grand Commun réservé aux officiers royaux.

Hormis ces seigneurs de la musique, quelques artistes connaissent le privilège de loger en de belles demeures, mais à titre de domestiques (au sens classique du terme) attachés à la personne d'un prince. Si le duc de Ventadour héberge en son magnifique hôtel du faubourg Saint-Antoine Hilaire Verloge, dit Alarius, ce dernier devra, en échange, venir lui jouer un jour par semaine de la basse de viole dans son hôtel proche de Saint-Sulpice.

Les organistes du Roi, titulaires d'une tribune à Paris, y vivent les trois quartiers où ils ne jouent pas à la Cour. L'église qui les emploie les héberge



L'hôtel Lully, au coin de la rue Sainte-Anne et de la rue Neuve-des-Petits-Champs
Dessin d'Edmond Radet, in *Lully, homme d'affaires, propriétaire et musicien*, 1891 (cliché Larousse

gratuitement ou à peu de frais, en son pourtour, dans des locaux appartenant à la fabrique.

On rencontre les joueurs d'instruments dans des logis plus modestes, groupés en des quartiers assez proches dépendant le plus souvent de Saint-Merry (près de la chapelle Saint-Julien-des-Ménétriers, patron de leur communauté), Saint-Gervais, Saint-Germain-l'Auxerrois, Saint-Eustache, Saint-Jean-en-Grève, Saint-Jacques-de-la-Boucherie.

Loin de constituer un lieu de repos, la résidence secondaire se présente comme un local professionnel temporaire, qui se réduit parfois à une chambre chez l'habitant. Le bon plaisir du monarque en modifiera le lieu. Saint-Germain-en-Laye, au début du règne, recueillera les suffrages de Sa Majesté ; aussi, plusieurs musiciens, comme les Jonquet et les Huguenet, décidèrent-ils d'y acquérir une petite maison avec jardin qu'ils garderont lorsque les séjours à Versailles se multiplieront, quitte à la bailler à des collègues : Pierre Hugunet louera la sienne pendant six ans à François Couperin.

A Versailles, nos musiciens profitent des facilités financières consenties par Louis XIV, désireux de voir s'ériger rapidement une ville autour de son palais, pour acheter un terrain. Au Parc-aux-Cerfs, notamment, entre 1682 et 1700, pour les quatre cent soixante-treize places proposées, environ cinquante musiciens se portent acquéreurs. Ceux qui ne possèdent pas les moyens de construire, revendent, à moins qu'ils n'empruntent pour bâtir, puis louer, pour se faire des revenus.

D'autres s'installent avenue de Saint-Cloud ou près de l'étang de Clagny ; certains érigent de vrais immeubles de rapport (André Danican Philidor, Jérôme Noblet, les Pièche).

Quelques musiciens du Roi décident de se grou-

per : Florentin Aubert, François Fossard, Pierre Chabanceau de La Barre et les six castrats de la Chapelle cohabitent en une même maison derrière la Grande Ecurie. La Barre et les Italiens poursuivront cette expérience à quelques kilomètres de là, dans la campagne du Grand Montreuil, où ils construiront un charmant pavillon de musique entouré d'un jardin, avec d'autres musiciens de la Cour pour voisins.

6. **Les déplacements.** — Le musicien se déplace constamment, mais sur de petits parcours et en service commandé, ce qui n'exclut pas les risques d'accidents, sur des routes peu sûres et en d'inconfortables carrosses. Dangeau nous raconte que le 5 mars 1688, « les musiciens du Roi versèrent en arrivant à Marly, et il en est quatre des meilleurs blessés assez considérablement ». Les artistes âgés pâtissent de ces moyens de transport. Un chantre écrit que son collègue « Mr Gaye est mort d'une pleresie ce mois de juin dernier [1722] en vicariant de Paris à Versailles et de Versailles à Paris ».

Voient du pays surtout, ceux qui — appartenant ou non à l'armée — suivent le Roi en campagne.

Mais si l'artiste veut se rendre en province pour un motif personnel (pour « prendre le laict à la campagne », pour toucher un héritage, pour visiter un parent malade), il lui faut demander une autorisation, afin que le service de Sa Majesté ne souffre pas de cette absence.

L'obtention d'un sauf-conduit pour l'étranger pose plus de problèmes encore. Louis XIV ne se départit pas volontiers de ses musiciens, pourtant célèbres dans l'Europe entière. Aux autres de passer les frontières pour venir les entendre sur place, dans leur cadre, auprès de leur souverain. Cette

attitude — contraire à celle des Cours italiennes, qui inondent l'Europe de leurs chanteurs, symphonistes et compositeurs — comporte des exceptions, et l'on se souvient du rôle d'Anne de La Barre entreprenant une véritable tournée dans les pays nordiques, ou du séjour de Jacques Hotteterre à Rome.

A titre d' « écoliers », avant d'entrer dans la carrière, plusieurs jeunes musiciens, financièrement aidés par un mécène, accomplissent un séjour fructueux en la Ville éternelle, comme Marc-Antoine Charpentier. Mais une fois nommés chez le Roi ou un prince, il faut renoncer à l'évasion.

La situation politique accentue cet isolement du Roi-Soleil en Europe, coupant des influences étrangères nos artistes. Seules les alliances avec des dynasties étrangères permettent à des musiciens de suivre les Bourbons vers de nouveaux trônes à Londres, Madrid, Turin ou dans les Allemagnes. En toutes ces capitales, d'ailleurs, on apprécie beaucoup nos danseurs, violonistes et flûtistes.

Certes, si les hommes bougent peu, leurs manuscrits circulent. Mais combien d'enrichissements pourraient amener contacts et rencontres directs !

Cette attitude restrictive entraînera un double résultat : d'un côté la préservation bénéfique d'un langage français spécifique qui se maintiendra jusqu'au milieu du XVIII^e siècle ; d'un autre côté la regrettable méconnaissance, par nos compositeurs, de musiques venues d'ailleurs, notamment d'outre-Rhin.

III. — Les dernières années

1. **Le testament.** — Avec l'âge passe le goût des voyages et arrive le temps de la réflexion : celui de mettre de l'ordre dans ses affaires, de prévoir pour les autres..., ceux qui restent.

Le couple vieillissant sans postérité passe devant notaire un acte de donation mutuelle des biens de la communauté échéante au survivant, pour éviter les frais de succession ; ne serait-ce que pour préserver « les pesnes et soings » que le ménage a pris pour « gaigner et espargner sy peu de bien qu'il a pleu a Dieu leur prester », avoue un joueur d'instrument et viéleux suivant la Cour. Les autres rédigent un testament.

Le testament olographe, outre qu'il révèle l'écriture, donc un peu du caractère du musicien, nous émeut par ses tournures naïves, son orthographe fantaisiste, sa résignation, sa générosité. « Vous vanderes mon argenterie pour peier l'anterrement e les fres de ce que je done », écrit un castrat de la Chapelle, à l'intention de son exécuteur testamentaire ; vous verserez à ma sœur « cen livre par anée pour survenir aux petits besoins dont ie l'ay cecourue pandant ma vie et qui est une vres heuvre de charitée », implore Anne Rebel, épouse du surintendant Delalande.

Mais le musicien, malade, ou conscient de son peu d'instruction, préfère dicter ses intentions à un gardenote qui, malheureusement, banalise les formules.

Les préoccupations religieuses priment, et le testataire commence toujours par en appeler à Dieu, à la Vierge, au saint patron, à leur miséricorde. Le premier argent ira à l'église qui dira des messes pour le repos de son âme, et aux indigents de la paroisse, car il n'existe point d'artiste pauvre qui ne trouve plus démuni que lui. Ces largesses, sincères, rassurent celui qui va comparaître devant le tribunal suprême.

Puis on passe au règlement des dettes : celles en souffrance, comme le loyer ou les crédits accumulés chez les marchands ; celles à acquitter dans

l'immédiat, comme les frais d'enterrement, d'apothicaire, d'habits de deuil. Ensuite seulement peut commencer la distribution des biens que le musicien laisse... ou croit laisser.

Ceux chargés d'enfants, notamment de mineurs, prévoient une répartition équitable de la propriété, l'usufruit demeurant à la veuve. Les héritiers privilégiés devront revaloir à leurs frères et sœurs le surplus d'un bien dont la valeur ne pouvait se partager : notamment la charge de musicien chez le Roi (Marin Marais s'en préoccupe). Des collatéraux bénéficient parfois de quelque legs, et les amis d'un objet précieux en guise de souvenir : une épée, un chandelier, une montre, un fusil, un tableau. Quant aux serviteurs, ils emportent un modeste pécule joint au mobilier qui garnissait leur chambre. Si la femme disparaît la première, il arrive que la servante reste au logis et cherche à se faire épouser pour capter l'héritage, à la colère des enfants du musicien. Nicolas Hotteterre ne lègue pas moins de 4 000 livres « a Jaquelon, ma servante », alors qu'Elisabeth Jacquet de La Guerre ne laisse à la sienne que 50 livres « avec la plus ancienne de mes robes de chambre »...

Pour parer à la dissipation des biens par un fils ou un gendre indigne, les parents se résolvent parfois à transporter l'héritage au nom de leurs petits-enfants, ou à le transformer en pension viagère (les Clicquot et les Couperin connurent de telles situations).

2. **L'inventaire après décès.** — Seul l'inventaire après décès, froidement descriptif, révèle les différences qui peuvent exister entre les intentions du testataire et la réalité. L'acte nous décline l'identité et l'âge de toutes les personnes vivant sous le

toit du défunt, ainsi que le nom des amis — presque tous des collègues — qui assisteront à l'inventaire. Puis il nous restitue le cadre dans lequel vécut le musicien, procède à la nomenclature des objets (ustensiles, meubles, linge, argenterie, bijoux) et recence les papiers du défunt. Nous nous promenons indiscrètement d'une pièce à l'autre, ouvrant les armoires, les tiroirs.

De la simple chambre garnie du viéleux à l'hôtel particulier du surintendant de Sa Majesté, tout se rencontre, en cette corporation où les inégalités pèsent, comme ailleurs. Le musicien moyen, lui, ne possède pas de meubles de valeur, accroche aux fenêtres et aux portes des rideaux en tapisserie de Bergame, pend au mur des tableaux — souvent des copies — dans leur bordure de bois doré, dont un portrait de Louis XIV, décore sa demeure de miroirs et de trumeaux. Son linge de corps ou de maison frappe par son abondance : chez ces petits bourgeois, les tissus pratiques, solides, priment sur les étoffes précieuses et les habits à la mode.

La lecture tient sa place dans l'existence de certains de ces gens, dont les bibliothèques se garnissent d'ouvrages de dévotion, mais aussi d'histoire, de littérature, de récits de voyage. Outre l'exceptionnel fonds de Sébastien de Brossard, qu'il cédera au jeune Louis XV, une des plus belles bilbiothèques se situe chez le sieur Nicolas Hotteterre, rue Jean-Pain-Molet, paroisse Saint-Merry : elle contient plus de huit cents ouvrages dénotant un degré d'instruction peu commun chez un musicien à l'époque.

Du côté des nantis, on peut lire des descriptions éloquentes de fortune : Jean-Baptiste de Boesset la compte surtout en terres ; Chambonnières, à la vanité légendaire, cherche l'apparat grâce à de

beaux attelages ; Delalande étale cinquante-huit tableaux en ses demeures, dont dix-sept toiles de maîtres ; Jean-Henry Danglebert possède une Vierge peinte par Mignard, mais aussi une agrafe garnie de diamants, un brillant et un collier de soixante-deux perles fines qu'il offrit à son épouse ; Nicolas Hotteterre laisse pour plus de 5 000 livres de vaisselle et flambeaux d'argent blanc poinçon de Paris.

Mais Lully les dépasse tous, avec ses immeubles de rapport, ses deux propriétés de campagne, ses chevaux, son argenterie, sa croix de dix-sept diamants, ses colliers de perles et ses cinquante-huit sacs remplis de louis d'or ; avec son jardin garni de vases de faïence emplis de lauriers-roses, de jasmins, d'orangers, de grenadiers et figuiers ; avec sa garde-robe contenant des vestes brodées d'or et d'argent ; sans compter le prix de ses charges, considérable, et de multiples rentes.

Voilà pour le décor, les objets. Quant aux liasses de papiers, elles nous révèlent quantité de renseignements sur la vie privée et la carrière des musiciens. Nous y retrouvons mention de leurs contrats de mariage, de leurs opérations financières (constitutions de rentes, obligations, quittances, donations), foncières, immobilières (achat de vignes, de terrains, de maisons), de leurs baux à loyer, de leurs dettes actives et passives : nous apprenons ainsi à qui ils donnaient des leçons de clavecin, encore impayées, et les gages à valoir sur leur charge dans la Musique du Roi.

Enfin, transparaît le métier, au travers des nomenclatures de musique ou d'instruments. Malheureusement, les partitions se regroupent en lots non détaillés, souvent reliées en veau ou en maroquin rouge, dont les auteurs restent anonymes ; quelques

exceptions pourtant en ce qui concerne les ouvrages de Lully nommément désignés et, au début du XVIII^e, des cantates ou des sonates italiennes.

En revanche, les instruments, même en mauvais état, font l'objet d'une recension précise et d'une estimation. Si la présence d'une épinette ou d'un clavecin se rencontre chez quelques chantres, chez tous les clavecinistes et les organistes, ces derniers possèdent rarement un petit positif en leur domicile : question de place ? de prix ? Chambonnières et Couperin font exception à la règle. Ces serviteurs du culte préparaient donc les offices chez eux, sur leur clavecin, ou se rendaient à leur paroisse.

Couperin abritait chez lui cinq instruments à clavier : un grand clavecin de Blanchet (300 l.), une grande épinette de Flandres (30 l.), deux petites épinettes (30 l., 10 l.), un petit buffet de flûte d'orgue (15 l.), sans compter deux violes, un violoncelle et deux violons. Son cousin Nicolas Couperin se trouve encore mieux pourvu avec un clavecin à deux claviers (400 l.), un clavecin moyen (300 l.), quatre épinettes (112 l.) et deux clavecins à un clavier (100 l. chacun).

Jean-Henry Danglebert rassemble en son domicile un clavecin à un clavier à trois cordes (90 l.), une épinette à doubles cordes sur son pied de bois de noyer, peinte « façon de la Chine » (60 l.), un clavecin à un clavier à trois cordes « peint dedans et dehors, avecq un clavier à transposer », sur son pied de bois de noyer (200 l.), un petit clavecin de Flandres de Ruckers à un clavier et deux cordes, sur son pied de bois de noyer (100 l.).

Mais tous ces instruments leur appartenaient-ils ? Car nous savons que les facteurs de clavecins entreposaient chez des maîtres célèbres, des instruments destinés à la vente, moyennant une commission sans doute.

Les joueurs de violon possèdent peu ou pas d'instruments hormis celui qu'ils jouent, souvent de peu de valeur, à moins qu'il ne soit de Crémone ou, plus souvent, « façon de Crémone » ; parfois une pochette dans son étui, d'un prix minime.

Chez Jean-Baptiste Drouard de Bousset, une basse de viole de Pierret et deux violons de Crémone avec leur étui ne montent qu'à 65 l. (à l'époque, on les considérait comme d'usage courant).

Les Marchand, à Versailles, pratiquent en famille la musique avec un clavecin à deux claviers de Geronimo, une épinette du même, un clavecin à un clavier de Belot, une basse de viole, trois dessus de violon, deux basses de violon, un basson, un hautbois, une flûte.

Chez les Danican Philidor, les maîtres de la musique de l'Ecurie, quarante-quatre instruments à vent et à percussion fonctionnent pour le service du Roi (vingt et une flûtes, quatorze hautbois, deux bassons, deux flageolets « pour instruire », deux « serins », une paire de timbales, un tambour, sans compter un dessus de violon).

S'inventorient également les objets servant à la fabrication desdits instruments. Le notaire nous offre, en 1727, la description de l'atelier de Nicolas Hotteterre sis « dans un grenier qui servoit de laboratoire ». Autour des établis, trois cent quatre-vingts outils de tour, cinquante limes, sept scies, six marteaux, cinq arbres de tour, un étau de fer, une meule, des morceaux de buis, cinq empreintes de cuivre, tables et tablettes, réchauds et pots de colle... Dans un autre cabinet, d'autres outils, auprès desquels gisent deux douzaines de flûtes et hautbois inachevés et cent quarante livres de cuivre façonné pour des bassons.

3. **La succession.** — La succession s'ouvre par l'élection d'un tuteur pour les enfants mineurs, suivie de l'émancipation du fils aîné (en cas de disparition du père) ou de la fille aînée (en cas de disparition de la mère), s'ils se trouvent proches de leur majorité (25 ans), à partir de dix-huit ans notamment.

Le partage ne commencera qu'une fois les dettes payées et les frais de succession acquittés. Certains préfèrent abandonner la succession, « plus onéreuse que profitable ». D'autres l'acceptent, après de sérieux prélèvements.

Les meubles partent en premier, à moins qu'on ne se sépare de l'objet de luxe, durement acquis par l'ancêtre, comme le fusil de chasse à manche d'agate, le collier de perles, l'horloge ou la montre signée d'un célèbre artisan, le chandelier d'argent, le tric-trac, la lunette d'approche.

Jacques Huguenet dut se résoudre à vendre à la criée le beau clavecin de son oncle Sébastien qui, en définitive, échut à l'accordeur du Roi : « crié à la somme de 800 l., a 850 l. par la dame Lecornay, a 900 l. par la dame Paul, a 950 l. par le sieur Bourgeois, a 960 l. par le sieur Lamotte et, après plusieurs autres enchères, adjugé au sieur Bourdet, m^d^ a Paris rüe St Denis, pour la somme de 1 000 l. ... ».

Laisser si peu alors qu'un labeur constant emplit leur existence et qu'une famille nombreuse compte sur eux pour vivre !

A défaut de s'enrichir, les musiciens peuvent-ils espérer la considération de leur entourage ? On le croit, dans une certaine mesure.

Chapitre V

LA RÉPUTATION

Notre musicien, de petite bourgeoisie, et que nous venons de voir vivre en famille, se sent-il à l'aise parmi les « gens de qualité » ? Le considère-t-on comme un « honnête homme » ? Ne souffre-t-il point du discrédit hypocrite jeté sur ses collègues et collaborateurs, les comédiens ? Ne garde-t-il pas, avec le monde qui l'applaudit, des relations de protecteur à protégé, demeurant toujours l'obligé de quelqu'un ?

I. — La hiérarchie

Comment le musicien tiendrait-il rigueur des distances qui le séparent des courtisans, lui qui, au sein même de sa corporation, établit une hiérarchie que soixante-dix ans de règne effaceront difficilement ?

Au bas de l'échelle se situent les instrumentistes affectés au service de l'armée, souvent assimilés à la soldatesque ; on leur accorde peu de considération, en dépit des missions glorieuses dont on les investit et des dangers qu'ils courent. Mais ils aiment trop se réunir au cabaret et se montrent prompts à tirer l'épée en des occasions où la nation ne trouve pas son compte.

Leurs noms importent peu ; on retient plutôt

leurs sobriquets, que des camarades leur attribuent en raison de leur fonction (Jacques Pignot dit Baguette, timbalier), de ce qu'évoque leur patronyme, avec une certaine dérision (François Michel Laumônier dit Saint Michel), ou de leur allure, de leur caractère (Belleroze, la Tulipe, Jolicœur, Faitout, la Jeunesse, Marquis).

Juste au-dessus d'eux, leurs collègues de l'Ecurie peuvent impressionner sur de belles montures, surtout lorsqu'ils entourent le carrosse royal ou accompagnent l'entrée des drapeaux à Notre-Dame. Mais eux aussi fréquentent le cabaret, jurent, parlent un « lengage estrange vulgairement appellé l'argot », et savent rarement lire et écrire : une croix remplace souvent leur signature au bas des actes notariés. De plus, ils sonnent des instruments dépourvus de noblesse. Même si les trompettes incarnent un sentiment de conquête, de triomphe, les violons et hautbois, quant à eux, demeurent encore attachés à la corporation des joueurs d'instruments de basse origine : celle des ménétriers. Il ne viendrait à l'idée d'aucun aristocrate, sous le grand Roi, de solliciter des leçons de l'un de ses membres, placés sous le patronage de « Monsieur saint Julien ».

Comment sortir de cette situation, sinon en tentant de gravir un échelon de la condition professionnelle afin de jouir d'une considération plus grande vis-à-vis des collègues et de la société ? Tout va se jouer entre 1660 et 1700 pour les violonistes et hautboïstes : leur séparation d'avec les danseurs, peu après la création de l'Académie royale de Danse (1661), le déclin de la corporation des ménétriers, pour cause d'usure de l'institution, de mauvaise gestion financière et de maladresse psychologique de ses dirigeants, la lutte menée inconsidérément par ces derniers contre les clave-

cinistes et organistes : autant d'événements qui consommeront la rupture entre des corps instrumentaux autrefois homogènes, mais qui désormais chercheront à se distancer, à s'individualiser.

Qu'ils appartiennent à l'Ecurie (violons, hautbois, bassons), à la Chambre ou au Cabinet (bande des Vingt-Quatre, Petits Violons), les joueurs d'instruments sentent tourner le vent en leur faveur dans les dernières décennies du XVII^e siècle et croient utile de frapper un grand coup : occasion, pour eux, de monter d'un cran dans la hiérarchie, tout en remplissant leurs caisses.

Voici qu'en 1692, « le nommé Duchesne et consors, jurez héréditaires de la communauté des maîtres à danser joueurs d'instruments tant hauts que bas et haultbois », entament des procès et s'en prennent aux clavecinistes et organistes qui cherchent à se dégager de leurs obligations — morales et financières — vis-à-vis d'une corporation qu'ils jugent avec condescendance. Les arguments, quantitatifs et qualitatifs, de ces derniers leur donneront gain de cause :

« Il [Duchesne] veut allier l'Esglise avec le Theatre, les orgues quy servent au Saint Sacrifice de la Messe et a touttes les offices de l'Esglise avec les Theatres et lieux publics avec des Baladins, farceurs, Jingleurs et Menestriers, des personnes qui passent presque toute leur vie dans les Eglizes, dont il y en a beaucoup de Prestres, Religieux et Religieuses et quelques-uns de Gentilshommes. Quelle proportion y a-t-il entre un orgue et un violon, la figure, le toucher, l'harmonie, tout est différent. Un violon ne forme qu'un son, l'orgue ou le claveçin font touttes les partyes de la musique à la fois. Il ne faut au plus que trois ou quatre années pour faire un maistre à danser et joueur de violon [?] ; il faut des

quinze et vingt années pour former un organiste et pour scavoir toucher le claveçin » (1692).

D'ailleurs, quel crédit pourrait-on accorder au sieur Duchesne et à ses collègues Aubert et Pezant qui, à quelques temps de là (1695), chargés de récolter dans Paris le montant de la capitation, « avoient faict plusieurs malversations en lad. recepte et notament avoient déclaré (...) plusieurs desd. Maistres comme pauvres et absents de cette dite Ville [de Paris] quoi quils ayent reçeu de chacun d'eux leurs capitations ». Un inspecteur ira vérifier aux soixante et onze domiciles de baladins marqués « absents » sur les listes, que leur versement effectif aboutit en réalité, dans les poches de Duchesne et consorts !

François Couperin saura bien se moquer de tous ces gens-là, dans ses *Fastes de la grande et ancienne* (défunte ?) *Ménestrandise* en cinq « actes » qui se terminent par la déroute de toute la troupe (livre II pour clavecin, ordre 11, 1716)...

Les listes établies par l'impôt de la capitation (1695-1696) confirment bien cette hiérarchie musicale à la fin du XVII^e siècle : par catégorie (organistes), clavecinistes, joueurs d'instruments et symphonistes) et par valeur, par « classes » à l'intérieur de chaque catégorie (organiste chez le Roi ou à la Ville, dans telle paroisse ou tel couvent plus en vue ; symphoniste à la Cour ou à Paris ; académiste de danse, ou maître, ou simple compagnon qui montre à danser).

Les violonistes semblent faire les frais de cette mutation. En réalité, leur défaite apparente, n'affectant que des cadres corporatifs dépassés, les libère du même coup, les regroupant en une nouvelle catégorie d'artistes qui ne s'en exprimeront qu'avec plus de force.

Laissant de côté les exigences des maîtres à danser (nous montons vers l'opéra-ballet et le divertissement de Cour), abandonnant à leur sort enviable les compositeurs de clavecin, qui s'approprient les suites de danses en leur conférant des lettres de noblesse, nos violonistes deviennent une caste à part entière, qui étendra son horizon vers les recherches ultramontaines de la sonate et du concerto, qui poussera sur le devant de la scène ses virtuoses et qui s'honorera de former la base de l'orchestre en gestation, dès l'aube du XVIII^e siècle.

Mais sortir du rang suppose au préalable quelques sacrifices d'argent et d'amour-propre. Michel Farinel tentera cet exploit avec d'autant plus d'acharnement qu'en 1691 encore — en province notamment — le violoniste se fait montrer du doigt dans une certaine société. Un poste d'assesseur en l'élection de Grenoble se trouvant vacant, Farinel pose sa candidature, arguant de ses états de service, de son titre de gentilhomme de Charles II d'Angleterre, de surintendant de feue la reine d'Espagne qui « luy a donné en espagnol le Don et en français le Noble », et de son talent d'interprète « a l'explication de plusieurs lettres en langues étrangères trouvées aux passants qu'on soupsonnoient d'estre espions ». Il n'importe : son passé de violoniste et maître à danser le marque d'une manière indélébile, même s'il prétend ne plus jouer « mercenairement » depuis de longues années. Il lui faudra se faire « graduer » à l'université de Valence pour forcer, *in extremis*, une décision venue de très haut.

En revanche, les artistes qui, à la Chambre ou à la Chapelle, touchent le luth élégiaque ou la viole mystérieuse jouissent toujours d'une grande considération. Les chroniqueurs mondains Loret et

Robinet parlent de leurs personnes en un langage fleuri, précieux.

« Il ne faut pas oublier
De dire que le sieur Gautier
Dont la science est singulière
A faire de noble maniére
Résonner les cordes d'un Luth,
A Saint-Germain, appelé fut,
De par Sa Majesté, n'aguère
Pour un brillant Prézent lui faire.
Il fut de deux cent Louis d'or,
Qui valoyent beaucoup plus, encor,
Receus des Mains de ce Monarque :
Lequel les lui donna pour marque
De l'estime qu'il fait de Lui,
L'illustre Amphion d'aujourd'hui,
Qu'ouit lors, ce grand Roy, lui-même,
Certe, avec un plaisir extrême. »

(10 octobre 1671)

« Hotman, que depuis pluzieurs lustres
On métoit au rang des Illustres,
Et qui, sous le rond du soleil,
N'avoit d'égal ny de pareil,
Pour bien jouer de la Viole,
Est décédé sur ma parole :
Car j'aprens tout prézentement
Qu'on le met dans le monument.
Grande perte pour l'Harmonie,
Et je croy que son beau Génie
Qui plaizoit à Sa Majesté,
En sera long-temps regrété. »

(14 avril 1663)

La viole restera d'ailleurs, jusqu'à sa disparition vers 1740, l'instrument de prédilection des Cours européennes, et l'artiste qui s'y distinguait tenait une place à part dans la musique royale. On fit entendre à l'Électeur de Bavière, en visite au château de Versailles, Marin Marais, « ce célèbre joueur de viole, et il y prit un plaisir extrême ; car comme il en jouoit fort bien lui-même, il connut mieux

qu'un autre toute la science de la délicatesse du jeu de Marais, ce qui lui donna envie de l'entendre encore après le souper » (Sourches, 14 novembre 1709).

Au clavecin, le sieur de Chambonnières charme la Cour, lors d'un concert chez Madame (Henriette d'Angleterre) :

« Cependant une Habile Main,
S'exerçant sur un Clavessin,
Ravissoit ses fines Oreilles,
Par de Symphoniques Merveilles,
Passans ce que la Fiction
Nous dit d'Orphée et d'Arion. »
(Loret, 1er novembre 1665)

Si Etienne Richard enseigne le clavecin au Roi, Jean-Henry Danglebert à la princesse de Conti et à Marie-Anne de Bavière, Michel-Richard Delalande aux bâtardes du monarque, les « écoliers » de François Couperin ne se comptent plus, ce dont l'artiste tire quelque vanité : « Il y a vingt-ans que j'ay l'honneur d'estre au Roy, et d'enseigner presqu'en même temps à Monseigneur le Dauphin duc de Bourgogne et à six Princes ou Princesses de la Maison Royale. »

Très prisée également à la Cour, « la petite Mademoiselle Jacquier » [Elisabeth Jacquet] se fait nommer par le *Mercure* « la merveille de notre siècle ».

Devant ses claviers, l'organiste suscite le respect et l'admiration, en raison du lieu où s'exerce son talent et de la nature même de l'instrument qu'il joue : « L'Orgue doit être regardée comme le premier et le Roi de tous les instrumens, puisqu'elle seule les contient tous, et qu'elle peut fournir elle seule des chœurs de Musique, qu'à peine vingt Voix et vingt autres instrumens ensemble pourraient remplir avec la même force et faire un aussi grand effet » (Titon du Tillet, 1732). On tendra donc à faire

rejaillir la noblesse de l'instrument sur le comportement de l'homme qui le touche :

« La Barre, Organiste du Roy,
Qui dans cet honorable Employ
Durant trente ans s'est fait paraître
Trés excélent et parfait Maître,
Depuis environ quatre jours,
De sa vie a finy le cours.
Le divin Art de la Muzique
N'étoit pas son talent unique ;
Il possédoit un esprit doux,
Qui le faizoit aimer de tous,
Il étoit bon, courtois et sage,
Constant François durant l'orage,
En tous temps sincére Chrétien ;
Bref tout à fait Homme de bien.
Sa derniére action dénote
Combien son âme étoit dévote :
Car quand la Parque le surprit,
Il ocupoit lors son esprit,
Tant par note, que par mesure
A composer la Tablature
D'un Motet, sur O Crux Ave. »

(Loret, 1er avril 1656)

Il suffit que Nicolas Lebègue, organiste de Saint-Merry et de la Chapelle royale, tombe malade, pour que le *Mercure galant* s'en émeuve : « ... Vous savez que Sa Majesté l'honore d'une estime particulière, et qu'il ne revient jamais de la Cour, sans qu'il ne soit chargé d'applaudissements » (1699). Sa disparition, quelques années plus tard (1702), fournira l'occasion à un contemporain de rédiger une épitaphe rappelant les mérites et les qualités artistiques de l'homme : « ... Une probité de vie suffisamment connue lui attira autant d'admirateurs de sa vertu, que son grand mérite lui en fit naistre. Il sacrifia tout à Dieu dès qu'il se sentit en estat de pouvoir remplir sa sainte volonté par des œuvres de piété. Il considéra toujours ses amis et ses proches

dans un esprit de bienveillance et d'attachement, que sa générosité lui rendit un sujet de la plus tendre reconnaissance. Il aima les pauvres qu'il fit les premiers héritiers de ses épargnes, estant lui-même le vrai miroir de la pauvreté évangélique par son propre dépouillement. Il contribua à l'embellissement de quelques lieux saints où il donna des marques de sa libéralité, dota l'épouse de J.-C. par des prières et des sacrifices qu'il fonda. Devenu l'amour des peuples, le charme et l'ornement de son art, les délices de son prince qui l'honora tant de fois d'une particulière distinction, religieux dans sa conduite, rigoureux et vigilant dans ses devoirs, et toujours sévère à lui-même, ennemi du faste et des applaudissements, il ne s'étudia qu'à chercher le royaume de Dieu et sa justice, afin que rien ne lui manquast pour l'éternité... »

Vis-à-vis des chanteurs, les jugements se nuancent, selon que l'artiste appartient à la Chapelle ou à la Chambre du Roi, se fait entendre dans les salons des particuliers, ou se produit au Théâtre.

Autour de l'autel se groupe la fine fleur de nos musiciens : les chantres. Ils appellent le respect, car leur mission sacrée les honore. Certains d'entre eux reçoivent la prêtrise ; d'autres, simples clercs, portent le collet. Celui qui les dirige et compose à leur intention pendant une grande partie du règne, Michel-Richard Delalande — un laïc pourtant — converse avec le Roi. Les uns et les autres possèdent le latin, s'expriment ou rédigent en un français que beaucoup leur envient. Ils représentent l'élite intellectuelle de la corporation.

A la Chambre du Roi, chez les princes ou les grands bourgeois, dans les cénacles et les académies, le chanteur et la chanteuse éveillent la sympathie.

Le caractère privé des manifestations de leur talent ne donne que plus de prix à l'écoute de ces artistes, derniers représentants d'une certaine *musica reservata*. La mode reste à l'air de Cour, l'air de ballet ; s'y ajouteront l'aria italienne au début du règne, l'air de cantate à la fin. Mais ces solistes n'hésiteront pas, à partir de 1673, à interpréter quelque récit ou air extrait d'une tragédie lyrique au goût du jour. Les femmes, difficilement acceptées à la Chapelle et à l'Académie de Musique lors de sa fondation, font merveille à la Chambre, au Cabinet et dans les salons, certaines dames du monde n'hésitant pas à se produire en amateur, ce qui signifie « non mercenairement ».

Les deux professionnelles les plus goûtées restent, vers les années 1660, les demoiselles Hilaire Dupuy et Anne de La Barre. Les chroniques de l'époque en témoignent :

« Cette délicieuse voix
Qui ravit et Princes et Rois,
Et qui pouroit aux Anges plaire,
Sçavoir Mademoizelle Hilaire,
Et ce trés-plaizant Balet-là
Ses rares douceurs étala.
La Barre, cette autre merveille,
Autant des yeux que de l'oreille,
Plus-que jamais, par ses accords,
Charma toute la Cour, alors. »

(Loret, Ballet de *La Raillerie*, 22 février 1659)

« Ces deux Filles qui par leurs voix
Ont charmé la Cour tant de fois,
Sçavoir Mademoizelle Hilaire,
Qui ne sçauroit chanter sans plaire,
Et La Barre, qui plainement
Dompte les cœurs à tout moment,
Par le rare et double avantage
De son chant et de son vizage,
Joüérent si bien leur rolet
Dans la Piéce et dans le Balet,

Remplis d'agréables mélanges,
Que, certainement, leurs voix d'Anges
Furent dans ces contentemens
Un des plus doux ravissemens. »

(Loret ; réception en l'honneur du Légat du Pape, 2 août 1664)

François Berthod — seul castrat français — étonne, avec sa « voix de Demoizelle », mais ses accents plaisent à la compagnie :

« Berthot, cette rare merveille,
Ce cher Paradis de l'oreille,
Ce charmant Rossignol humain
Qui chanteroit jusqu'à demain,
Voire tout l'Hiver et l'Automne
Sans ennuyer jamais personne,
Enfin, cet Amphion Royal,
Qui pourroit rendre jovial
De tous les mortels, le plus sombre,
Etoit de cet aimable nombre.
Par les beaux et célestes sons
De deux ou trois de ses chansons
Dont la douceur est infinie,
Il enchanta la Compagnie ;
Et je fis lors ce jugement,
Qu'il est encore bien plus charmant
Avec sa voix de Demoizelle,
A la table qu'à la Chapelle. »

(Loret, 27 février 1665)

Le savant Michel Lambert, maître de musique de la Chambre, qui s'accompagne au théorbe en chantant les airs qu'il compose, reçoit des applaudissements d'autant plus nourris qu'on le sait beau-frère de Mlle Hilaire et beau-père de Lully.

« Et Lambert, dedans ce Régale,
Mélant un plat de son Métier,
Sceut si noblement marier
Sa Voix et son Théorbe ensemble
(Et je croi l'ouir, ce me semble),
Que ses Auditeurs ébaudis
Se creurent dans le Paradis. »

(Robinet, mariage du duc de Chevreuse, 6 février 1667)

Plus tard, le poète-abbé Perrin ne fera qu'amplifier les compliments à l'égard de ce maître de la mélodie :

« Amphion de nos jours, alors que je te vois
Dans ton cercle brillant de beautez sans pareilles,
Qui prêtent à tes chants le cœur et les oreilles,
Et se laissent ravir aux charmes de tes doigts,
Je crois voir les petites du doux Chantre des bois,
Qui d'un pere sçavant écoutent les merveilles ;
Ou bien un jeune Essain de naissantes Abeilles,
Qui suivent les accens d'un Luth ou d'une Voix.
Je pense voir Orphée aux Nimphes de la Thrace,
Ou le docte Apollon aux Vierges du Parnasse,
Apprendre tour à tour mille chants amoureux ;
Ou, si ce n'est point trop s'emporter aux louanges,
L'Archange qui préside au chœur des Bienheureux,
Conduire dans le Ciel la Musique des Anges. »

En effet, au sommet de l'échelle des valeurs se situe le compositeur de musique vocale, religieuse ou profane (à ne pas confondre avec celui de musique instrumentale, d'une moindre condition), surtout s'il porte le titre de surintendant :

« La Muzique de la Chapelle,
Digne d'une gloire immortelle,
Et celle de la Chambre, aussy,
Que, par un noble et beau soucy,
Le sieur Boisset, Homme trés-rare,
Qu'avec justice l'on compare
Aux Amphions du temps passé,
Etant dans son Art bien versé,
A, de belle et bonne maniére,
Remize en sa splendeur premiére »...

(Loret, 20 janvier 1663)

Le sieur Boesset se voit même attribuer le titre de « divin génie ».

Mais rien n'égalera l'intimité, la connivence existant entre Louis XIV et Jean-Baptiste Lully, le baladin et le bouffon de ses jeunes années, le surintendant et le potentat de la plus belle période du

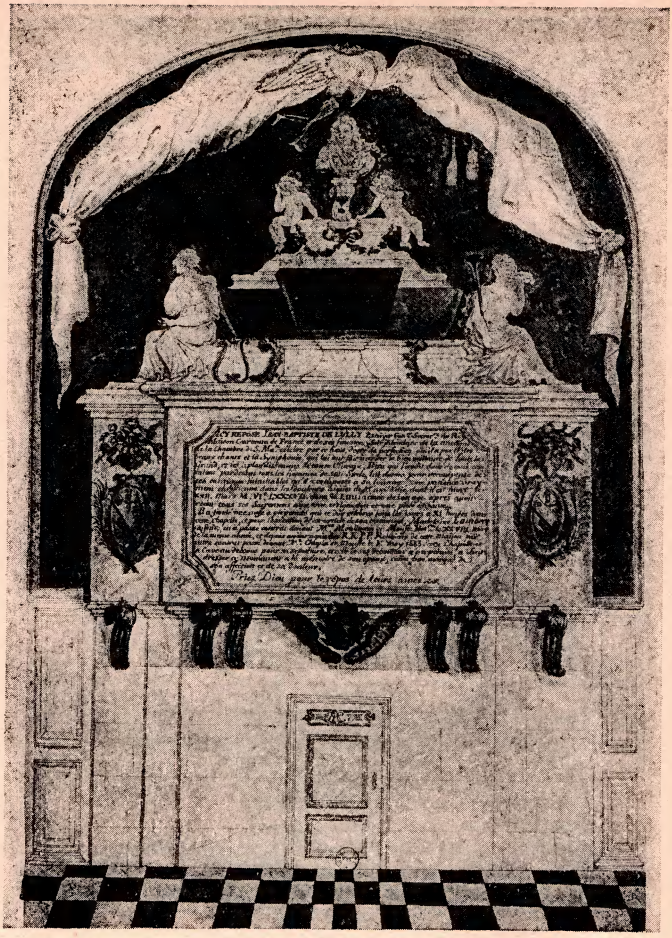
règne. La faiblesse du monarque à l'endroit du musicien le rend inexpugnable ; le libertinage et l'insolente richesse du Baptiste trouvent grâce devant Sa Majesté.

« Lully divertissoit infiniment le Roi par sa Musique, par la maniere dont il l'exécutoit lui-même et par ses bons mots. Ce Prince aimoit aussi beaucoup Lully et répandoit sur lui ses bienfaits d'une maniere très-gracieuse... » (Titon du Tillet, 1732).

Si les chroniques et gazettes officielles nomment le musicien « l'Orphée de notre siècle », « le Nouvel Amphion », d'autres n'hésitent pas à le fustiger, tel Boileau (« le coquin ténébreux ») ou La Fontaine (« c'est un paillard, c'est un mâtin »), avant de se réconcilier avec le compositeur. Quant à la *vox populi*, elle se déchaîne contre les mœurs de cet homme de cabaret, de ce sodomiste, compagnon de débauche du duc de Vendôme et du chevalier de Lorraine : des couplets souvent grossiers circulent à ce propos.

Mais « on disoit qu'il étoit mort dans les sentiments d'une sincère pénitence, merveilleuse grâce de Dieu après l'étrange vie qu'il avoit menée » (Sourches, 15 mars 1687), assure-t-on à la Cour. En dépit de cette repentance, les ennemis ne désarment pas et s'irritent devant le somptueux tombeau qui recueillit la dépouille du grand homme :

« O Mort qui cachez tout dans vos demeures sombres,
Vous par qui les plus grands héros,
Sous prétexte d'un plein repos,
Se trouvent obscurcis dans d'éternelles ombres ;
Pourquoi, par un faste nouveau,
Nous rappeler la scandaleuse histoire
D'un libertin indigne de mémoire,
Peut-être même indigne du tombeau ?
S'est-il rien vu de si fâcheux exemple ?
L'opprobre des mortels triomphe dans un temple
Où l'on rend à genoux ses vœux au Roi des Cieux.



Le tombeau de Lully aux Petits-Pères (Notre-Dame-des-Victoires). Dessin lavé de la collection Gaignières à la Bibliothèque nationale (cliché Larousse).

Ah ! cachez pour jamais ce spectacle odieux,
Laissez retomber sans attendre
Sur ce buste honteux votre fatal rideau,
Et ne montrez que le flambeau
Qui devrait avoir mis l'original en cendres. »

(Pavillon)

On mesure ici les embûches qui parsèmeront la route du surintendant, à l'heure où il cherchera à accéder à la noblesse (voir plus loin) !

Le surintendant paie, certes, dans l'esprit du public, la rançon de ses dissipations, celle aussi... de sa réussite, celle enfin de son appartenance au monde du théâtre.

Celui-ci possède sa propre hiérarchie, à l'heure où la tragédie lyrique prend forme et consacre des vedettes. Par chance, les chanteurs évitent l'excommunication qui frappe injustement les comédiens.

Mais autant les hommes et les femmes des chœurs retiennent peu l'attention, autant le chanteur soliste, la « fille des rôles » suscitent l'admiration. On lit leurs noms dans les mémoires du temps et chacun sait que les princes ne restent pas indifférents aux charmes de ces demoiselles, autour desquelles rôde souvent un parfum de scandale. Une licence des mœurs s'installe sur la scène et dans les coulisses, que Lully réprima avec difficulté (que ne se corrigeait-il pas, lui, le premier !). Campra lui-même, plus tard, se laissera entraîner dans la débauche, et l'histoire raconte que pendant l'orgie du magasin de l'Opéra, il en perdit ses lunettes... On reproche à ces artistes leur avidité au gain, aux filles leur légèreté qui les rend « incommodées du mal de ceinture » : cela s'appelle la « maladie d'opéra »...

Ces demoiselles font aussi parler de leur carrière par les rivalités qui s'instaurent entre elles, et que

le public entretient, conscient de rompre un climat de sérénité incompatible avec les grandes passions évoquées sur scène. Catherine Nicole Le Maure et Marie Pélissier, à l'aube du règne du Bien-Aimé, partageront les applaudissements de l'assistance, divisée en deux camps : les Mauriens et les Pélissiens... Les courtisans s'amusent de ces conflits, tout en considérant les acteurs et actrices lyriques comme des marginaux. « Mauvaise connaissance qu'un musicien de l'Opéra ! Ils mènent les gens au cabaret et il faut toujours payer pour eux » (Regnard, *La Sérénade*).

Cette réputation globale, par catégorie, doit se nuancer à la lumière des comportements individuels. Car si certains artistes restent dans le rang, d'autres se distinguent à l'attention de leurs contemporains (pas toujours d'une manière avouable) et font qu'on parle d'eux à la Cour.

L'un rassemble chez lui des « curiosités », l'autre collectionne les médailles. Pierre Beauchamp réunit en son cabinet de somptueux tableaux de maîtres italiens, tandis que René Pignon Descoteaux cultive au Luxembourg de merveilleuses tulipes. Quant à Pascal Colasse, il se ruine à la découverte de la pierre philosophale : « Nous aurions eû encore plus d'ouvrages de ce Musicien et travaillez avec plus de soin, s'il n'avoit pas eu la passion et la maladie de chercher la pierre Philosophale ou la connoissance du grand œuvre ; mais cette recherche n'aboutit qu'à le ruiner et affoiblir sa santé » (Titon du Tillet, 1732).

II. — Les honneurs et dignités

Le métier ne suffit pas pour forcer l'estime des contemporains. A défaut d'échelon important dans

la hiérarchie musicale ou d'un tempérament original, notre artiste tentera une promotion sociale en sollicitant quelque honneur ou dignité.

Il ne se contente plus de se faire appeler « discrète personne », ou « honorable homme », ou « bourgeois de Paris » ; il postule son admission en quelque ordre de chevalerie comme celui de Saint-Michel, dont Delalande recevra le cordon.

A la fin du siècle, il suffira de vingt livres à un chantre ou un instrumentiste pour acquérir des armoiries [v. Annexe XII] qui, certes, ne lui confèrent pas la noblesse, mais lui donnent le sentiment d'amoindrir le fossé le séparant du grand monde. Par quelques traits, le dessin du blason évoque le patronyme de l'artiste (Jean-Jacques Du Buisson avec un « buisson ardent », Fursy Le Roy avec trois « roitelets », Dominique de Normandin dit La Grille avec un « treillis ou grille »), ou des instruments de musique (notamment des lyres), ou le soleil, emblème royal (neuf blasons sur trente-quatre en comportent) à l'instar de la fleur de lys (voir le fifre d'or fleurdelysé de Jean Laubier, de la Grande Ecurie). Le chien devient symbole de fidélité (comme le « chien couché d'argent » regardant un soleil d'or, de Pierre de La Barre). L'écu de Philippe de Beaumont figure le *Domine salvum fac Regem* qu'il chante à la Chapelle.

Pour accéder à la noblesse, que n'entreprendrait pas notre musicien ! Mais la route se trouve barrée, car la musique ne constitue pas encore le chemin pour y conduire. Seuls, deux compositeurs y parviendront, sous Louis XIV : Jean-Baptiste de Boesset et Jean-Baptiste Lully. Le premier doit cette récompense non à ses longs services musicaux, mais à sa courte carrière militaire. Quant au second, il y parvint grâce à l'acquisition d'une charge de

secrétaire du Roi. Encore doit-il pour atteindre ce but, s'inventer des ascendants nobles qui ne trompent personne. A contrecœur, M. de Louvois et M. Le Tellier donnèrent au baladin Baptiste du « cher confrère », tout en proclamant que le compositeur méritait cette ascension davantage à l'insolence de sa fortune de parvenu qu'à l'éclat de son talent. Mais ce cap irréversiblement franchi permettra aux enfants de Lully de faire des mariages avantageux et à l'une de ses petites-filles d'épouser le marquis de Sourches. (Louis XV se montrera plus généreux envers ses artistes, compte tenu de l'amélioration de leur condition sociale à l'époque, en accordant des lettres de noblesse à François Collin de Blamont, François Rebel, François Francœur, Antoine Blanchard, Jean-Philippe Rameau et Antoine Dauvergne.)

III. — La gloire « post-mortem »

Ces vains honneurs ne sauraient remplacer celui d'espérer qu'un jour son nom, son œuvre passera à la postérité. Là, le simple roturier peut espérer trouver rang parmi les illustres de ce monde. Encore sait-il qu'une hiérarchie existe dans les gloires contemporaines : au sommet les ecclésiastiques, puis les gens de l'armée suivis de messieurs les magistrats ; ensuite seulement les artistes, en queue desquels prennent place les musiciens...

Charles Perrault n'en connaît point d'autres que Lully. Titon du Tillet installe ce dernier en pied, sur la maquette en bronze de son *Parnasse françois* de 1732, ne réservant qu'une médaille à Delalande, Marin Marais, Elisabeth Jacquet de La Guerre, bientôt rejoints par Campra et Destouches dans l'édition suivante. Quelques autres célébrités ne

pourront prétendre qu'à l'inscription de leur nom sur un rouleau : les luthistes Gaultier, Louis Couperin, Jacques Champion de Chambonnières, Robert Cambert, Henry Du Mont, Pierre Robert, Michel Lambert, Marc-Antoine Charpentier, Guillaume Minoret, Pascal Colasse, Louis Marchand, François Lalouette, Sébastien de Brossard, Théobald Gatti, Joseph-François Salomon, Jean-Baptiste de Bousset (pour les disparus d'avant 1733).

L'artiste résussira-t-il à concilier ce besoin de plaire à son illustre auditoire, d'épouser les modes de son temps, avec celui de la recherche personnelle, de la création ? Parviendra-t-il à incarner le modeste artisan au service d'une société, tout en conduisant la musique vers une destinée, une esthétique tout autre ? Son langage, modelé sur celui de ses contemporains, parlera-t-il encore à ses héritiers ? Il semble que oui, si l'on en croit François Couperin : « Je remercie le Public de l'aplaudissement qu'il a bien voulu leur donner jusqu'icy [à mes pièces de clavecin]. Et je crois en meriter une partie par le zele que j'ai eu à lui plaire. Comme personne n'a gueres plus composé que moy, dans plusieurs genres, j'espère que ma Famille trouvera dans mes Portefeuilles de quoy me faire regretter, si les regrets nous servent à quelque chose apres la Vie. Mais il faut du moins avoir cette idée pour tacher de meriter une immortalité chimerique ou presque tous les Hommes aspirent » (1730).

ANNEXES

I

Secrétariat de la Maison du Roi
Arch. nat., O^1 7, f° 163
Paris, janvier 1661

Brevet en faveur d'Anne de La Barre

... Les belles quallitez dont est pourveue Damoiselle Anne de la Barre, l'excellence de sa voix, sa methode a la bien conduire et la grace dont touttes ses actions sont accompagnées et qui l'a souvent faict admirer tant aux recits des Ballets qui ont esté dancez devant sa Majesté qu'en ses autres recreations particulieres, luy [Sa Majesté] ont faict juger que pour de semblables divertissements et lors qu'estant retiré en particulier dans son Cabinet, elle voudra entendre des airs françois ou italiens, nulle autre ne la pourra contenter plus agreablement qu'elle. Sa Majesté a creu mesme que pour l'obliger d'adjouter l'assiduité a la perfection qu'elle s'est acquise en cet art et l'entretenir dans l'emulation d'y exceller tousjours par dessus les autres, elle debvoit reconnoistre en sa personne la vertu qui semble hereditaire en sa maison et en l'honnorant de quelques marques de sa bienveillance, tesmoigner qu'elle conserve en son souvenir l'estime que feu Pierre De la Barre, son pere, organiste ordinaire en la Chappelle Musique de sa Majesté, s'estoit acquise par sa science et par ses longs services, sa Majesté, pour toutes ces considerations, a retenu et retient la dicte Anne de la Barre pour, en quallité d'ordinaire de la Maison (1) de sa Chambre, la servir desormais aux recits de ses Ballets et aux recreations particulieres et pour jouir par elle de cette charge (...) et de la somme de 1.200 lt d'entretenements...

(1) Lire : ordinaire de la Musique de sa Chambre.

II

Marquis de DANGEAU, *Journal*
Edité par Chantal MASSON, 1961-1962
Jeudi 31 décembre 1699

Versailles : Monseigneur le Duc de Bourgogne alla chez Madame la Princesse de Conty répéter l'Opéra d'*Alceste*, qui sera chanté chez cette Princesse dans sa maison à la ville. Les chanteurs seront Monseigneur le Duc de Bourgogne, Monsieur de Chartres, Monsieur le Comte de Toulouse, le Duc de Montfort, Biron, les deux La Vallière, le comte d'Ayen, Madame la Princesse de Conty, Mesdames de Villequier et de Chatillon et Mademoiselle de Sancay.

Samedi 2 janvier 1700

Monseigneur le Duc de Bourgogne alla chez Madame la Princesse de Conty à sa maison de la ville, où ils répétèrent l'Opéra d'*Alceste* qu'ils doivent chanter mardi. Madame la Princesse de Conty, qui ne fait cela que pour divertir le Duc, a fait faire dans sa galerie un théâtre avec de belles décorations qui même changeront, et il lui en coûtera 2 à 300 pistoles pour le théâtre seul.

III

Marquis de SOURCHES, *Mémoires*
Edités par Norbert DUFOURCQ, 1970
18 février 1700

Le bal commença sur les huits heures [à Marly] et il s'y trouvoit peu de danseuses, parce que la plupart se préparoient pour les mascarades. La duchesse de Bourgogne y étoit en sultane, gallamment vêtue (...) Après cela venoient deux perroquets, qui étoient deux musiciens, suivis de deux grands ours, qui étoient le compte de Toulouse et le grand prieur de France, lesquels avoient des guitares sur le dos. Ensuite paraissoit un tigre, (...) jouant du téorbe. Puis marchoient deux autres sultanes (...) ensuite le sultan. En cet ordre, la marche se fit au son de la marche des janissaires, jouée par tous les instruments du bal (...) Les deux perroquets, accompagnés par le tigre, chantèrent de très jolis vers se répondant l'un à l'autre. Après cela les deux premières sultanes qui étoient la princesse de Conti et la marquise de Châtillon,

dansèrent une entrée la plus agréable du monde avec le duc de Chartres et le Comte de Brionne, et la princesse de Conti s'y surpassa elle-même (...)

Après cela, le bal recommença, mais fut bientôt interrompu par un vaisseau marchand (...) Tous les matelots étoient des musiciens et des danseurs qui entrèrent dans le salon, et firent un divertissement de musique et de danse qui fut assez mal exécuté et n'eut d'autre agrément que la danse de Ballon [danseur célèbre de l'opéra], de Dumoulin [autre danseur de l'opéra, excellent pour le grotesque] et de la petite Dufor [danseuse de l'opéra], qui firent des merveilles. Ce divertissement étant fini, le bal reprit son cours...

IV

Secrétariat de la Maison du Roi
Arch. nat., O^1 44, f° 402 v°
Versailles, 18 septembre 1700

Privilege a Jean Marius pour un clavessin brisé portatif

... Notre bien amé Jean Marius nous a fait remontrer que par l'experience qu'il s'est acquis dans les Mathematiques, il a inventé depuis peu un Clavessin brisé et portatif, lequel ayant esté veu et examiné en notre Academie Royale des Sciences et par les quatre organistes de notre chapelle, ils en ont trouvé l'invention si ingenieuse et si commode, qu'ils ont persuadé a l'exposant d'en faire faire pour les vendre et debiter au public. Mais craignant qu'apres avoir fait beaucoup de depense pour faire faire plusieurs de ces clavessins, les ouvriers de Paris et de la campagne ne tachent de les imiter, contrefaire et debiter, ce qui luy causeroit un tres grand prejudice et l'empescheroit de profiter du fruit de son invention et de son travail, il nous a tres humblement fait supplier de luy vouloir acorder nos Lettres de privileges sur ce necessaires.

A ces causes (...) nous luy avons permis (...) de faire ou faire seul (2), par tels ouvriers que bon luy semblera, des clavecins brisez portatifs de son invention, a un et a deux claviers et de toutes sortes de grandeurs, de les perfectionner comme il avisera et suivant la description qu'il en a laissée à

(2) Lire : de faire seul ou faire faire, par tels ouvriers...

lad. Academie (...), de les orner de tels ornemens qu'il jugera convenables pour les rendre plus beaux et plus agreables et d'y mettre a chacun une marque particuliere pour faire connoitre que c'est de son invention et de les vendre ou faire vendre par telles personnes qu'il avisera, pendant le temps de vingt années consecutives, dans toutes les villes et lieux de notre Royaume, a commencer du jour de l'enregistrement des presentes.

(Ceux qui contreferont ces clavecins auront leurs instruments confisqués et 3. 000 *l. t. d'amende : 1/3 pour le Roi, 1/3 pour Jean Marius, 1/3 pour l'Hôtel-Dieu de Paris.)*

V

RICHELET, *Nouveau Dictionnaire français*, 1694

Dessus. — Il y a deux dessus : l'un que l'on nomme haut-dessus, et l'autre bas-dessus. Le haut-dessus est la partie la plus haute de la musique ; on appelle aussi ce dessus le superius. Le bas-dessus est entre la haute contre et le dessus.

Dessus. — C'est le musicien qui fait la partie de musique qu'on nomme le dessus.

Ce mot se dit en parlant de violon et de viole. C'est une sorte de viole ou de violon qui jouë la partie de musique qu'on nomme dessus et qui monte plus haut que les autres.

Survivance. — C'est une grace que le Roy acorde à celui qui a un ofice, par laquelle l'oficier, en cas de mort, assure de son vivant sa charge ou son ofice à son héritier ou à quelque autre.

Simple survivance : c'est quand on résigne l'ofice à une certaine personne, non pas purement et pour en joüir prontement, mais seulement au cas que cette personne survive le Résignant. En un mot, c'est une donation de l'ofice à cause de mort, qui ne peut avoir son éfet qu'aprés la mort ou la résignation volontaire du Résignant.

Survivance reçüe : c'est lors que le Résignataire est reçu dans la charge, du vivant du Résignant.

Survivance joüissante : c'est lors qu'il est permis par lettres au Résignant et au Résignataire d'exercer l'ofice tour à tour, ou à l'absence l'un de l'autre.

(Le Roi donne, accorde et révoque quand il lui plait les survivances.)

VI

Secrétariat de la Maison du Roi
Arch. nat., O^1 61, f° 46
Paris, 5 mars 1717

Survivance de Joüeur de Clavessin de la musique de la chambre du Roy pour le Sr Couperin

... Le Roy (...) ayant égard aux services que Jean Baptiste Henry d'Anglebert rend depuis 43 ans en la charge d'ordinaire de la musique de sa chambre pour le clavessin et considerant d'ailleurs que sa veüe, qui est fort affoiblie, ne luy permet plus de continuer à servir avec la mesme application qu'il a fait par le passé, Sa Majesté a eu agreable la tres humble suplication qu'il luy a faite d'accorder la survivance de sa charge a François Couperin, l'un des organistes de sa chapelle, a quoy Sa Majesté a d'autant plus volontiers consenty, qu'elle est informée qu'il n'y a personne qui puisse la remplir avec tant de capacité que luy, ce qui se verifie par l'honneur que feu Monseigneur le Dauphin, pere de Sa Majesté, luy avoit fait de le choisir pour son maistre de clavessin. Pour ces considerations, Sa Majesté (...) a retenu (...) led. Couperin en la charge d'ordinaire en la musique de sa chambre pour le clavessin, de laquelle led. d'Anglebert s'est desmis en sa faveur, a condition toutefois de survivance, pour par luy l'exercer conjointement ou separement avec led. d'Anglebert...

VII

Maison du Roi. Papiers du Grand Ecuyer
Arch. nat., O^1 878, n° 28, s.d. [1722]

Sacre du Roi

Les trompettes, tambours, hautbois, musettes ou autres instrumens qui seront ordonner par Monsieur le grand Ecuyer pour servir à la ceremonië du Sacre du Roy se rendront le jour du Sacre a six heures du matin au logis de Sa Majesté. Le Roy estant conduit de son logis a l'Eglise, tous les Instruments marcheront deux à deux les musettes, les hautsbois, les tambours, les trompettes aprés le clergé de l'Eglize, au milieu

des cent Suisses, qui marcheront a droite et a gauche et ne sonneront point dans la marche. Arrivez dans le chœur de de l'Eglize, les instruments s'arresteront pres de la porte du chœur et se rangeront à droitte et à gauche, faisant silence, et y resteront tout le temps de la ceremonie. Aprés que le Roy est couronné, sera conduit au jubé et on crira « Vive le Roy » dans l'Eglize, les instruments sonneront fanfare pendant un miserere [?], aprés quoy ils feront silence le reste du temps que le Roy sera dans l'Eglize.

Aprés la ceremonie de l'eglise, le Roy retournera a son palais et tous les instruments marcheront en sonnant entre les deux hayës des cent suisses, arrivez au palais, ils attendront pour marcher aux services du festin.

Pour aller chercher la viande du festin, tous les instruments, sans sonner, prendront le grand maistre de France et autres qui l'accompagneront ; marcheront d'abord les musettes, les hauts bois, les tambours, les trompettes, les herault, etc. ; ce qui se fera a chaque service des viandes du festin, observant en allant chercher le service des viandes de ne point sonner, mais de sonner en l'apportant à la salle. Le premier service de viande porté, les instruments marcheront jusqu'à la porte de la chambre du Roy sans sonner, et le Roy allant de sa chambre a la salle du festin, les instrumens marcheront les premiers et sonneront.

Le festin estant fini, le Roy sera reconduit de la salle a sa chambre jusqu'à la porte de la quelle les instruments precederont en sonnant.

Il seroit utile que monsieur le grand Ecuyer commist quelqu'un pour faire faire à tous les instruments tout ce qui est icy marqué.

Ces mêmes instrumens servent encore a la ceremonie de l'ordre du Saint Esprit, que le Roy fait l'après midy du lendemain de son Sacre pour se faire recevoir chef et souverain grand maistre dud. ordre ; pour cela ils se rendent au logis du Roy a l'heure donnée. Dans la marche du Roy allant a l'Eglise, ils marchent aprés les Cents Suisses et sonnent. Dans l'eglize, le Roy y estant arrivé, ils font silence tout le temps de la ceremonie. Et le Roy retournant a son Palais, ils reprennent leur ordre de marche et sonnent.

VIII

Maison du Roi. Papiers du Grand Ecuyer
Arch. nat., O^1 878, n° 393, 1724.

Habits d'ordonnance fournis au mois de juin 1724 [aux] tambours et fifres.
Memoire

Les Tambours et Fifres demandent la permission de porter, dans les ceremonies ou ils font les fonctions de leurs charges, les habits qui leur ont été fournis pour la ceremonie des Chevaliers au mois de juin 1724, et representent qu'ils paroistroient dans ces ceremonies-la d'une façon plus convenable qu'avec leurs habits d'ordinaire.

[*Réponse*] Si ces officiers obtiennent la permission de porter leurs habits dans les ceremonies auxquelles ils assistent, les habits des autres officiers dont le service n'est pas aussy frequent auront l'œil plus neuf, comme cela s'est déjà rencontré pour les habits qui avoient été faits a l'occasion du Sacre, en sorte que se trouvant toûjours des habits d'ordonnance tres vieux et d'autres qui auroient l'air tres neuf, ce seroit dans presque toutes les occasions un sujet de recommencer une pareille fourniture, ce que le Prince n'entend pas.

Du temps de Louis XIV, les tambours et fifres s'estoient faire faire [*sic*] des habits uniformes pour la decence du service. Ils n'ont qu'a faire de même, s'ils en ont envie, ou servir avec leurs habits ordinaires, qui conviendront toujours, jusqu'a ce que le Roy l'ordonne autrement.

IX

Maison du Roi. Papiers du Grand Ecuyer
Arch. nat., O^1 878, n° 240, s.d. [début XVIII^e s.]

Memoire de M. de la Barre
sur les musettes et hautbois, etc. (3)

On trouve dans les archives de la Chambre des comptes quatre charges de haubois et musettes de Poitou, de la création

(3) Nous donnons à dessein la version originale de ce mémoire, avec son orthographe phonétique.

du Roy Jean. Dans ces tems parbare [*sic*] au moins pour les arts, et sur tout pour la musique, on ne connoisoit d'autres instrumens que la musette, le hautboïs, la cornemuse, le cornet, le cromorne et le cacbouc (4) ; ce dernier estoit une espece de cornemuse, mais bien plus grand ; tous ces instruments estoient bons pour rejouir les paysans et pour leurs dances, quoy qu'ils s'acordassent tres mal, premierement par l'ignorance de ceux qui en jouuent, et par le deffaut meme des instrument. Du vivent de François premier, on commença a se decrasser sur la musique ; un nomméz Ducoroy, valet de chambre de sa maiesté et maître de musique de sa chapelle, fut le premier et le seul qui en fit de belle pour ce tems la ; il voulut se servir de ces instrumens, mais il ne put jamais. On fut obligé de faire venir des violons du Milanois. Apres sa mort, la musique retomba dans le barbare, et elle y est restée a tres peu pres, jusques au tams de Louis quatorse, sous le célèbre raygne ou tous les arts on esté portez a leur perfection, la musique a brillé infiniment. Le Camus, Boisset, Dembris et Lambert ont estez les premiers a faire des airs qui exprimassent les parolles, mais sur tout le celebre Luly ; on peut dire que on devroit l'apeller l'apollon de la France, mais son elevation fit la chute totalle de tous les entiens istrumens, a l'exception du haubois, grace aux Filidor et Hautteterre, lesquels ont tant gâté de bois et soutenus de la musique, qu'ils sont en fin parvenus a le rendre propre pour les concerts. De ces tems la, on laissa la musette au bergers, les violons, les flutes douces, les theorbes et les violes prirent leur place, car la flute traverssiere n'est venue qu'apres. C'est Philbert (5) qui en a jouer le premier en France, et puis presque dans le meme tems, Descoteaux (6) ; le roy ausibien que toute sa cour, a qui cet istrument plut infiniment, adiouta deux charges aux quatres musettes de Poitou, et les donna a Philbert et Descoteaux, et ils m'ont dit plusieurs fois que le roy leurs avoit dit en les leur donnant qu'il souhaitoit fort que les six musettes fuessent metamorphosés en flutes traversieres, qu'amoins elles seroient utilles, au lieu que les musettes n'estoient propre qu'a faire dansser les paisanes.

Voilà, Monsieur, tout ce que j'ay lu et ce que j'ay ouy dire touchant la musette. Je souhaite qu'il soit assez bien écrit pour que vous puissiez l'entendre. Je n'ay peu faire mieux ;

(4) Lire : saqueboute.
(5) Philibert Rebillé.
(6) Rappelons que Michel de La Barre est élève de Philibert Rebillé et René Pignon Descoteaux.

ce n'est point mon metier d'ecrire ; je joue de la flute a votre tres humble service.

Je suis tres parfaitement, Monsieur, votre tres humble et tres obeissant serviteur.

delabarre

X

[Claude TANNEVOT], *Discours sur la Vie et les ouvrages de M. De la Lande*, s.d. [début XVIII^e s.]

... Qu'est-ce que le goût ? Un sentiment naturel qui tient à l'âme et qui est indépendant de toutes les sciences qu'on peut acquerir. Le goût n'est autre chose qu'un certain rapport qui se trouve entre l'esprit et les objets qu'on luy presente : enfin, le bon goût est le premier mouvement, ou pour ainsi dire une espece d'instinct de la droite raison qui l'entraîne avec rapidité, et qui la conduit plus sûrement que tous les raisonnemens qu'elle pourrait faire. C'est ce goût, bien entendu, qui porte quelquefois un Auteur à s'écarter des regles de son art et à s'abandonner à un heureux enthousiasme. On n'a pû tout prévoir dans l'établissement des regles, et il est des cas où il faut marcher seul. Quelquefois, la finesse et la sagacité du goût font découvrir dans l'art même des mysteres qui demeurent voilez pour une infinité de gens...

XI

Jean de SERRÉ DE RIEUX, *Les Dons des Enfants de Latone...* Paris, 1734

La Musique, chant premier

Vous verrai-je toûjours d'un esprit prévenu,
Blâmer un goût, Damis, à vous-même inconnu ?
Transporté de colere au seul nom de Cantates,
De nouveaux Opera, de Motets, de Sonates,
Vous devenez l'effroi des modernes Auteurs,
Et rien ne peut contr'eux modérer vos fureurs.
Quoy, quitter, dites-vous, dans leur verve insensée,
La route par Lully si sagement tracée ?
De l'Art Harmonieux il donna des leçons.
Il sçut à notre Langue accommoder les sons ;

Jamais on ne le vit plein d'une folle audace,
Par des chants dénués ou de force ou de grace,
D'un vers trop repeté rompre la liaison,
Ou sur le même mot voltiger sans raison.
Loin de nous ces auteurs dont la fiere Italie,
Etale vainement la sçavante folie.
Chés eux tout est extrême, et jamais le bons sens
Ne regla leurs desseins ou trop vifs ou trop lents.
Leur sonate à Lully n'eût paru qu'un caprice,
Propre à former la main par un vif exercice,
De sons impétueux un bizare cahos,
Qui sans toucher le cœur en trouble le repos.
Que n'eût point dans ce genre enfanté son génie,
S'il n'en eût dédaigné la frivole manie ?
Son goût nous doit servir de modèle et de loi ;
Lully seul en un mot a des charmes pour moi.

Révérons, j'y consens, son art et sa memoire :
D'un siecle florissant il étendit la gloire ;
Sage dispensateur des Harmoniques Loix,
Il fonda la grandeur du Théatre François.
Que sur le double Mont il ait le rang suprême ;
Mais le respect qu'inspire une beauté qu'on aime,
A-t-il droit d'attirer d'injurieux mépris
A toute autre beauté qui peut avoir son prix ?
Non, non, dispensez mieux votre amour, votre haine.
Que la droite raison soit votre loi certaine ;
Et sans vous prévenir contre un auteur nouveau,
Pesez ce qu'un ouvrage a de foible, ou de beau.

La Musique, chant second

En vain d'autres auteurs sans force et sans haleine
Hazarderent les fruits de leur stérile veine :
De tant d'ouvrages froids le trop fréquent débris,
Des premiers Opera sçût rehausser le prix ;
D'une commune voix Paris les redemande :
A les suivre d'abord l'impatience est grande ;
Mais quel que soit l'attrait dont ils charment les sens,
Ils traînent après eux le grand défaut des ans.
Depuis un demi-siècle ils amusent la France ;
On en est rebattu dès sa plus tendre enfance.
A quelle extrémité, Ciel ! sommes-nous réduits ?
D'un Art toûjours nouveau quels seront donc les fruits ?
Nous verrons-nous bornés dans la soif qui nous presse,

A quelques Opera qu'on épuise sans cesse ?
Ainsi que Jupiter, du creux de ton cerveau,
Phœbus enfante donc un Amphion nouveau
Qui moins soûmis aux loix d'un stile plagiaire,
Ouvre à notre Musique un chemin moins vulgaire,
Et qui de l'Italie empruntant quelques feux,
De nos chants et des siens fasse un mélange heureux.
De la Langue déjà pénétrant les mystères,
Batistin s'asservit à des regles austères,
Et trois fois annonça quel peut être le fruit
D'un art ingénieux par deux Muses conduit.

Ah ! cessez, direz-vous, c'est à tort qu'on nous vante
De vos ultramontains l'audace extravagante.
Leur goût sauvage et dur se peut-il supporter ?
Et peut-on applaudir leur façon de chanter ?
Ces éclats bondissans, ces hoquets, ces passages,
Ont-ils droit d'usurper nos vœux et nos suffrages ?
De leur sage grandeur tous nos airs dégradés,
D'un Déluge de sons seroient donc inondés.
C'est ainsi, cher Damis, que tout François raisonne :
Enflé du faux pouvoir que son orgueil lui donne,
Il blâme, il avilit avec témérité
Tout ce qui dans nos mœurs paroît inusité.

La Musique, chant quatrième

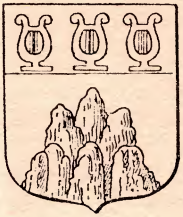
Que tardes-tu, Phœbus ? Viens réunir deux sœurs (7) ;
Repands egalement sur elle tes faveurs :
Coupe à leurs vains débats une source importune ;
Dans de sçavans Motets qu'une langue commune
Sous les loix du bon sens et de l'expression
Excite chaque jour leur émulation :
Que chacune s'offrant le tribut de l'estime,
Ne se refuse plus un encens légitime.
La Musique n'est qu'une, et ses mêmes accords
Par tout doivent former de semblables transports.

(7) Muses Françoise et Italienne.

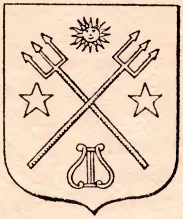
XII

Charles d'Hozier, *Armorial des Généralités*, 1696
Blasons de musiciens du Roi

Jean-Baptiste Henry d'ANGLEBERT

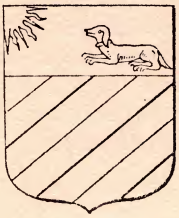


François COUPERIN

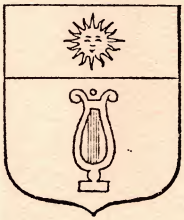


Michel Richard DELALANDE

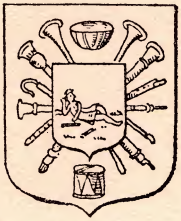
Pierre de LA BARRE



André DANICAN PHILIDOR



Jacques DANICAN PHILIDOR



IN FINE

La société, la Cour, sous le grand Roi, réussissent-elles à intégrer les artistes d'une manière honorable ? Il semble que l'on puisse répondre affirmativement.

Démunis de pouvoir personnel, nos musiciens parviennent pourtant à imposer silence pour se faire entendre.

Dépourvus de savoir, ils côtoient cependant les gens de qualité et touchent leur cœur.

Malhabiles à s'exprimer par la parole ou l'écrit, ils détiennent néanmoins le langage magique qui s'adresse directement à l'âme.

Simples roturiers, ces gentilshommes de l'art n'en empruntent pas moins une voie royale : *Gradus ad Parnassum*.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

La substance intégrale du présent ouvrage a été tirée des deux volumes suivants (thèses principale et complémentaire de doctorat d'Etat) :

Marcelle BENOIT, *Versailles et les Musiciens du Roi. 1661-1733. Etude institutionnelle et sociale*, coll. « La Vie musicale en France sous les Rois Bourbons », Paris, Picard, 1971, 474 p., 24 planches hors texte, illustration *in* texte, index.

Marcelle BENOIT, *Musiques de Cour. Chambre, Chapelle, Ecurie, 1661-1733*. Recueil de documents, coll. « « La Vie musicale en France sous les Rois Bourbons », Paris, Picard, 1971, 553 p., répertoire, index.

Dans le premier de ces ouvrages, le lecteur trouvera la nomenclature des sources manuscrites et imprimées, ainsi qu'une bibliographie de 392 numéros comportant mentions des livres, brochures et articles se rapportant au sujet ici traité.

Les citations littéraires mentionnées dans le chapitre sur *La Réputation* proviennent des ouvrages suivants :

Henry PRUNIÈRES, *La vie illustre et libertine de J.-B. Lully*, Paris, Plon, 1929.

Norbert DUFOURCQ, *Un officier de la Maison du Roi : Nicolas Lebègue, organiste de la Chapelle royale et de Saint-Merry, 1630-1702*, Paris, Picard, 1954.

Yolande de BROSSARD, La Vie musicale en France d'après Loret et ses continuateurs, 1650-1688, *Recherches*, X, 1970.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS 3

CHAPITRE PREMIER. — **La cour** 5

I. Les Grands et la musique, 5. — II. Les événements, les festivités, 10. — III. L'artisan musicien, 15.

CHAPITRE II. — **Les institutions** 22

I. Les grands départements, 22. — II. Les départements secondaires, 37. — III. Les étrangers, 42.

CHAPITRE III. — **La carrière** 52

I. L'accession à la charge, 52. — II. Le délaissement de la charge, 59. — III. La finance, 63.

CHAPITRE IV. — **La condition sociale** 73

I. Les origines, 73. — II. La famille, 74. — III. Les dernières années, 87.

CHAPITRE V. — **La réputation** 95

I. La hiérarchie, 95. — II. Les honneurs et dignités, 110. — III. La gloire *post mortem*, 112.

ANNEXES 114

In fine 126

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE 127

Imprimé en France
Imprimerie des Presses Universitaires de France
73, avenue Ronsard, 41100 Vendôme
Novembre 1982 — N° 28 358

Que sais-je?

COLLECTION ENCYCLOPÉDIQUE

fondée par Paul Angoulvent

Derniers titres parus

2017 **Le mécanisme** (R. Boirel)

2018 **La médecine du sport** (J. Rossant-Lumbroso)

2019 **La garde des jeunes enfants** (J. Desigaux et A. Thévenet)

2020 **Tiercé et quarté** (J.-P. Betbeze)

2021 **Histoire du P.C.F.** (J.-P. Brunet)

2022 **Textes constitutionnels français** (S. Rials)

2023 **Les services publics locaux** (J.-F. Auby)

2024 **Le Maghreb** (M. Toumi)

2025 **Le roman d'espionnage** (G. Veraldi)

2026 **Les migraines** (G. Serratrice)

2027 **L'anglicanisme** (L.-J. Rataboul)

2028 **La défense nationale** (H. Haenel)

2029 **La ménopause** (A. Sevin et A. Kremer-Marietti)

2030 **Histoire de la collaboration** (J. Defrasne)

2031 **La C.G.T.** (Cl. Harmel)

2032 **La sûreté nucléaire** (D. Blanc)

2033 **La Lorraine** (Fr. Reitel)

2034 **Le positivisme** (A. Kremer-Marietti)

2035 **Sociologie des conflits du travail** (J.-D. Reynaud)

2036 **Le marketing industriel** (A. Dayan)

2037 **Deltaplane et vol libre** (H. Aupetit)

2038 **La bureautique** (P. Mathelot, B. Tandeau de Marsac et P. Tonin)

2039 **Histoire de l'antisémitisme** (Fr. de Fontette)

2040 **Le roman français au XIX^e siècle** (R. Fortassier)

2041 **Le totalitarisme** (Cl. Polin)

2042 **Nietzsche** (J. Granier)

2043 **Berlin** (P. Landy)

2044 **Energie et urbanisme** (Cl. Chaline et J. Dubois-Maury)

2045 **Les comités d'hygiène et de sécurité** (Fr. Mielle)

2046 **L'apartheid** (O. Guitard)

2047 **La gynécologie de l'enfance et de l'adolescence** (D. Sersiron)

2048 **Les musiciens du Roi de France** (M. Benoit)

2049 **La catéchèse** (Ch. Wackenheim)

2050 **La foi catholique** (P. Poupard)

2051 **Les partis politiques en Espagne** (P. Letamendia)

2052 **Biomathématiques** (Y. Cherruault)

2053 **Force ouvrière** (A. Bergounioux)

2054 **L'économie de la santé** (L. Roche, J. Sabatini et R. Serange-Fonterme)

2055 **Histogrammes et estimation de la densité** (M. Delecroix)

2056 **Les thérapeutiques en sexologie** (J. Corraze)

2057 **Les civilisations du paléolithique** (F. Hours)

2058 **Le narcissisme** (P. Dessuant)

2059 **La Namibie** (G. Cros)

2060 **Textes constitutionnels étrangers** (S. Rials)